JAHRGANG 1957 · HEFT 1

MASKE UND KOTHURN

ERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT
erausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseen und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Prof. Dr. Heinz Kindermann) / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Doz. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach, Rosenhof; Wien, IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien, IX.

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

INHALT HEFT 1

Aufsätze

Seite

Das schöpferische Recht des Regisseurs. Mit Beiträgen von Boleslav Barlog (1) — Ferdinand Bruckner (3) — Jean Cocteau (4) — Franz Theodor Csokor (6) — George Devine (8) — Wolfgang Drews (9) — T. S. Eliot (10) — Fritz Hochwälder (10) — Heinz Dietrich Kenter (12) — Leopold Lindtberg (13) — Ernst Lothar (16) — Siegfried Melchinger (16) — Oscar Fritz Schuh (18) — Wilhelm Waldstein (18) 1

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DAS SCHÖPFERISCHE RECHT DES REGISSEURS

Vorbemerkung

Wiederholt ergab sich im vergangenen Spieljahr, daß Dramatiker unserer Tage sich gegen die Regisseure ihrer Stücke wandten, weil sie der Auffassung waren, die Regisseure hätten durch die eigenwillige Art ihrer Inszenierung den Geist des betreffenden Stückes verändert. Es gab aber auch Inszenierungen bereits „klassisch" gewordener Bühnenwerke, in denen sich die Regisseure, im Bestreben, die Brücke zur Gegenwart möglichst einprägsam zu schlagen, weitgehend von den szenischen Vorstellungen des Werk-Urhebers entfernten. Auch in diesen Fällen wurde — oft sehr leidenschaftlich — die Frage aufgeworfen, ob die Regisseure zu solchen Wandlungen berechtigt gewesen seien. Beide Diskussionen sind im Grunde zurückzuführen auf die für jede profilierte Inszenierung maßgebliche Kardinalfrage: wie weit geht das schöpferische Recht des Regisseurs gegenüber dem zugrunde liegenden Drama?

Wir Theaterwissenschafter meinen, dieses Recht gehe recht weit; die Grenze sei jedoch dort gezogen, wo die Ehrfurcht vor dem Werk des Dramatikers oder Komponisten nicht mehr die erkennbare Voraussetzung ist, so daß die Gefahr einer sinnverändernden Umwertung gegeben ist.

Es schien uns in diesem Augenblick sehr wichtig, vor allem die Meinung einer Reihe führender Regisseure, Autoren, Theaterleiter und Kritiker zu dieser Kardinalfrage nach den Grenzen und Möglichkeiten des schöpferischen Rechts der Regie zu hören, um aus dem Für und Wider ein Bild der Gegensatzpositionen, damit aber den Ausgangspunkt für eine neue Stellungnahme zu gewinnen. Hier nun die Antworten hervorragender Kenner der Materie. Wir danken allen Beteiligten für ihren Beitrag zu dieser grundlegenden Diskussion. Sie wird sicher geeignet sein, sowohl der Theaterforschung als auch der Theaterpraxis wesentliche Impulse und Anhaltspunkte zu bieten.

Die Redaktion

BOLESLAV BARLOG (Berlin):

Es ist am besten, die Erörterungen über dieses Thema mit einem Ausspruch Wilhelm Furtwänglers einzuleiten, der auf den Vorhalt, er stelle die von ihm dirigierten Werke zu subjektiv dar, während Toscanini nur das spielen lasse, was in der Partitur stünde, antwortete: „Ich dirigiere das, was zwischen den Noten steht."

Hieraus ergibt sich auch für uns Regisseure etwas Wesentliches, nämlich eine wahrhaftige Auslegung des Begriffes der Werktreue, der unzweifelhaft in dieser Diskussion des öfteren auftauchen dürfte. Wenn der Schöpfer eines Werkes, das zur Verwirklichung eines Nachgestalters bedarf, ein Genie war, dann spricht man bei gelungenen Aufführungen von einer kongenialen Dar-

stellung. Ist dieses Ziel allein durch Werktreue zu erreichen? Und was ist Werktreue an sich? Ich glaube, daß man diesen Begriff nicht absolut fassen kann. Vor allen Dingen muß man vom Nachgestalter wohl Demut erwarten gegenüber dem ihm anvertrauten Werke — aber das ist nur eine Voraussetzung für alles Nachschaffen. Ebenso wichtig ist die Erkenntnis der wesentlichen Eigenarten des ins Fleisch zu setzenden Werkes, eine unermüdliche Phantasie, eine Fähigkeit zur Menschenbehandlung und eine souveräne Beherrschung des Handwerks. Der Regisseur ist ein Künstler; und Künstler sein heißt, das Wesentliche gestalten können. Genau dasselbe gilt für den Dichter, der denselben Gesetzen unterliegt. Nur endet meistens das Handwerkliche hier bei der Niederschrift, außer wenn der Autor ein Theatermensch ist. In solchen Fällen soll der Regisseur mit dem Dichter gehen: ihn an den Proben beteiligen und mit ihm gemeinsam bauen und ändern. Natürlich ist eine künstlerische und menschliche Harmonie wiederum eine Voraussetzung für diese Form gemeinsamen Wirkens. Auch solche Autoren, die keinerlei praktische Bühnenerfahrung besitzen, soll man an den Proben teilnehmen lassen — soweit sie aus falschem Eifer nicht stören — eben damit sie sich die mangelnde Handwerkspraxis erwerben können. Man wird die Rechte, die der Dichter gegenüber dem Regisseur, und der Regisseur gegenüber dem Dichter hat, nie determinieren können, denn allein die Tatsache verschiedener Talentgrößen kann hier stark die Gewichte verlagern. Es ist etwas anderes, wenn Fehling aus einem Sudermann einen großen — fast an Barlach erinnernden — Theaterabend mit einer „Johannisfeuer"-Inszenierung macht, oder ob ein wildgewordener Stilkrampfer ein Stück völlig verbiegt. Wo sind hier die Grenzen? Ein verantwortungsbewußter Spielleiter, der nicht sich, sondern das Werk seines Dichters inszeniert, wird da weniger in Konflikte kommen als jemand, der eitel — das heißt ohne Demut — und ohne Rücksicht auf das, was der Autor sich vorgestellt hat, seine persönliche Auffassung zelebriert. Ich glaube, hier Recht zu sprechen ist so schwierig, wie die Begriffe „subjektiv" und „objektiv" in ihrer Anwendung und Tragweite zu definieren.

Bisher war immer die Rede vom Umgange mit den Werken Lebender, die die Möglichkeit haben, sich befragen zu lassen, mitzuwirken an der Inszenierungsarbeit, oder aber zu protestieren oder zuzustimmen, wenn ihnen die fertige Aufführung zu Gesichte und zu Gehör kommt. Sie können ihre Stimme erheben und loben oder tadeln. Natürlich können auch die Dichter irren und die Art und Qualität des Nachgeschaffenen falsch beurteilen — aber sie können sich um ihr Kind kümmern. Nicht so der Autor, der fern ist oder nicht mehr unter uns. Hier ist der Regisseur doppelt verpflichtet zur Genauigkeit und zur Einfühlung in das ihm anvertraute Werk, damit es nicht unter seinen Händen eine Form annimmt, die seinem Geiste und seiner Methode entgegensteht.

Um sich einmal deutlich zu machen, wie verschieden die Vorlagen sind, die ein Regisseur in die Hand bekommt, muß man wissen, daß beispielsweise bei Shakespeare fast alle szenischen Anmerkungen fehlen, während Shaw ausgedehnte genaue Anweisungen mitgibt. Bei Shakespeare muß der Spielleiter

intuitiv das Richtige suchen und treffen; bei Shaw muß er kontrollieren, ob das, was der Dichter exakt vorschreibt, wirklich für ihn und für uns das Beste ist, oder ob man etwas verbessern, vereinfachen, verdeutlichen kann. Aber immer müssen solche Änderungen oder Einfälle im Sinne der Dichtung sein, sie allein zu verdeutlichen und zu vermenschlichen suchen.

Am verantwortlichsten wird die Arbeit des Inszenators bei Uraufführungen, weil hier von ihm und von seiner Mitarbeit die Lebensfähigkeit einer Dichtung abhängig sein kann. Auch hier gibt es keine klaren Normen und nicht einmal der Erfolg entscheidet, weil ja bekanntlich der innere Wert und der äußere Erfolg zwei ganz verschiedene Dinge sind. Dieselbe Verantwortlichkeit und dazu die noch größeren Schwierigkeiten findet der Regisseur von Klassikern vor. Hier sind falsche Tradition, gewohnte Routine und zeitbedingte frühere Wirksamkeiten oft schon von vornherein ein schweres Handicap.

Um bei dem Unterfangen, diese erprobten und mit verklärenden Erinnerungen belasteten Werke immer wieder für unsere Zeit, unser Fühlen und Denken wiederzugewinnen, nicht auf der Strecke zu bleiben, bedarf es aller Kraft und allen Mutes und vor allem eines feinen Gefühls für die unvergänglich echten und nur neu zu prägenden Werte. Nur ein sicherer Kompaß vermag die Kühnheit der Erneuerung und Unantastbarkeit der echten dichterischen Substanz und Form auf einen klaren Kurs zu vereinigen.

Übrigens alle diese Erwägungen gelten doch beim Theater nicht nur für die Autoren und die Regisseure, sondern auch für die Zusammenarbeit mit dem Bühnenausstatter, den Schauspielern und den Musikern.

Harmonie dürfte das Zauberwort sein, das diese Probleme löst und das auch am Schlusse dieses unvollständigen Versuches stehen soll.

FERDINAND BRUCKNER (Berlin):

Entscheidend ist wohl der fundamentale Unterschied zwischen einem Werk und seiner Wirklichmachung. Ohne diese Wirklichmachung kommt das Werk nicht zum Leben: ein Buch bleibt bedrucktes Papier, solange es nicht gelesen wird. Doch schon beim Lesen eines Buches entstehen, innerhalb eines festen Rahmens, die verschiedensten Wirklichmachungen: in einem Buch stecken viele Bücher, für jeden Leser sein eigenes.

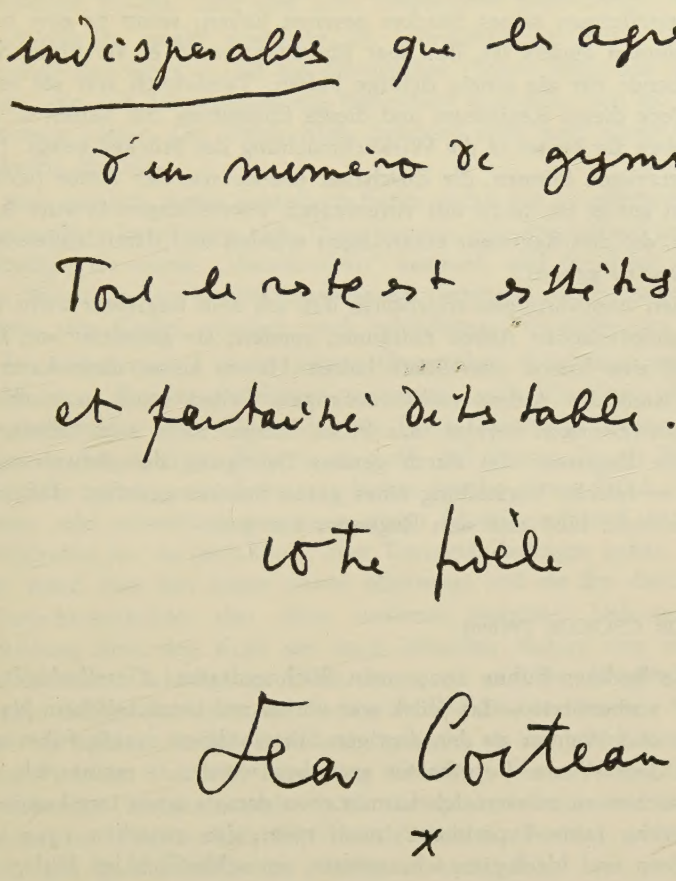
Das alles gilt erst recht für ein Stück, das nicht nur von einem Einzelnen gelesen wird, sondern von vielen gespielt. Für den einzelnen Leser hat es ein völlig anderes Leben als für die Veranstalter des Spiels. Der Leser inszeniert das Stück automatisch während des Lesens und veranstaltet sich seine eigene Aufführung. Sie deckt sich nie mit der Aufführung, die er dann etwa in einem Theater sieht, er wird sich so ziemlich alles anders vorgestellt haben. Aber je stärker ihn die Aufführung überzeugt, um so mehr wird sie zu dem, was er glaubt, sich ohnehin vorgestellt zu haben. Am Schluß einer überzeugenden Vorstellung verlassen wir das Theater mit dem Gefühl, daß sie die einzig

26 Sept
1956

S.F. Cy
Fluet

Mon cher Lindermann. Ie

y a une distance entre une
certaine liberté de mise en scène
et la méthode moderne qui
consiste à faire passer l'oeuvre
au compte du metteur en scène.
Peu reste un dramaturge devrait
chiffer sa mise en scène comme
il arrive dans la Méthode de Feydeau.
C'est un sort à garder que mise en espèce.
En vérité un décor et une
mise en scène doivent être aussi



JEAN COCTEAU (Paris):

Text des vorstehenden Briefes

Il y a une distance entre une certaine liberté de mise en scène et la méthode moderne qui consiste à faire passer l'œuvre au compte du metteur en scène. Du reste un dramaturg devrait chiffrer sa mise en scène comme il arrive dans le théâtre de Feydeau. C'est une sorte de paresse qui m'en empêche. En vérité un décor et une mise en scène doivent être aussi indispensables que les agrès d'un numéro de gymnastes. Tout le reste est esthétisme et fantaisie détestable.

richtige sei. Dem Autor des Stückes ergeht es nicht anders. Er kann die verschiedensten Darstellungen seines Stückes gesehen haben: wenn er eine neue sieht, die vollkommen anders ist, ihn aber überzeugt, wird er sie unter dem Eindruck des Abends für die einzig richtige halten. Tatsächlich war sie es ja auch: als das Werk dieses Regisseurs und dieses Ensembles. Sie hatten in der gemeinsamen Arbeit ihr bestes in die Wirklichmachung des Stückes gelegt. Nur so haben sie überzeugen können, die Zuschauer ebenso wie den Autor (sofern er aufgeschlossen genug ist, nicht mit vorgefaßten Vorstellungen in eine Aufführung zu gehn, die den Regisseur einzwängen würden und damit außerstand setzen, sein Bestes zu geben).

Es ist aus diesen Ausführungen ersichtlich, daß ich dem Regisseur nicht nur ein Recht zur schöpferischen Arbeit einräume, sondern sie geradezu von ihm verlange: er muß eine Vision vom Stück haben. Hat er keine, dann kann er auch mit der Vision des Autors nichts anfangen. Selbst wenn er noch so genau die Regieanweisungen befolgt: das Stück kommt nicht zum Leben. So mancher schlechte Regisseur hat durch genaue Befolgung der Anweisungen des Autors eine so falsche Vorstellung eines guten Stückes geliefert, daß man das Stück für schlecht hielt und den Regisseur für gut.

FRANZ THEODOR CSOKOR (Wien):

Als eine große Berliner Bühne 1929 mein Büchnerdrama *„Gesellschaft der Menschenrechte"* vorbereitete — das Stück war vorher mit beträchtlichem Nachhall in München und Weimar an den dortigen Staatsbühnen uraufgeführt und von Leipzig und dem Wiener Burgtheater erworben worden — meinte ich, die Proben nicht besuchen zu müssen. Ich kannte eben damals jenes tragikomische Berlin der „Vierzehn Jahre Experiment" noch nicht, das zwischen 1919 und 1933 an allen Ideen und Ideologien schnupperte, um schließlich bei Hitler anzubeißen — oder vielmehr angebissen zu werden. Mein Regisseur R. — hoffentlich hat er die Zeit überlebt, denn für die Nazis war er politisch und rassisch bemakelt — würde seiner weltanschaulichen Lagerung nach das Stück in sein politisches Gleise zu schieben trachten, vermutete ich, was ich anderseits nach dem vorliegenden Text fast für unmöglich hielt, um so mehr, als die Kritik der Uraufführungen meinen Standort darin schon festgelegt hatte.

Ich sollte mich täuschen. Kurz vor der Premiere besuchte ich eine Probe. Striche — gut: darauf hatte ich mich gefaßt gemacht. Auch daß mancher Regisseur mit magischer Sicherheit dabei zuerst auf die des Dichterischen verdächtigen Stellen sein zerstörendes Augenmerk richtete.

Hier aber wurde ich überrascht. Zu einer Liebesszene langte ich ein. Aber war die von mir —? Georg Büchner und seine Braut Minna Jaeglé unterhielten sich über soziale Probleme und fielen dadurch sinnlich erhitzt am Schluß einander um den Hals. Der dazu nötige Dialog stammte bestenfalls aus Büchnerschen Briefstellen, mit Marx gewürzt; das wenigste war von mir.

„Das Kollektiv", sagte mir R. und wies auf einige im Dunkel des Parketts funkelnde Brillen, „hat eine neue Liebesszene geschrieben."

„Weißt du was?" erwiderte ich. „Streichen wir lieber die Szene!" Leider geschah das nicht — und ein öffentlicher Protest hätte nur jenen Kräften gedient, die drei Jahre später die Herrschaft ergriffen, weil sie ihn für sich umgemünzt hätten. Der Erfolg blieb demnach auch weit hinter jenem der Uraufführung zurück.

Nun geschah derlei damals in Berlin nicht nur zu politischen Zwecken; an dieser Sitte beteiligten sich Dramaturgen und Regisseure und wurden daran beteiligt; sie wurde „Umschreiben" benannt, und ihr fielen nicht nur Werke der theatralischen Konfektionsbranche (wogegen nichts einzuwenden gewesen wäre) zum Opfer, sondern auch schüchterne Vorstöße zur Dichtung.

Ich selbst war in jenen Jahren Dramatiker, Spielleiter und Dramaturg, ich habe junge Dichter „entdeckt", inszeniert, auch Klassiker, ich sah die großen Regisseure der alten Generation am Werk, Karlheinz Martin, Jessner, Fehling, Piscator, Engel, Heinz Hilpert, ich weiß, daß Stücke, die als Ware gedacht sind, Eingriffe vertragen und wie geschickte Striche einem Stück nützen, ja, daß es sogar sehr wesentlich sein mag, einen Klassiker einmal von einem heutigen Blickpunkt her zu gestalten — aber Textveränderungen gehen bei Lebenden nur an, wenn man den Autor davon überzeugt und sie ihn durchführen läßt; bei Warenhausstücken also ohne weiteres gestattet, bedeuten sie bei einer Dichtung über den Kopf des noch lebenden Autors weg ebenso Unfug wie künstlerische Schädigung. Denn eines soll sich der klügste Regisseur immer sagen: Selbst der dümmste Dichter — und Dichter können dumm sein — hat sich an solchen Stellen doch mehr gedacht als der gescheiteste Spielleiter, der sein Wort in Ton und Bewegung übersetzt, ahnen kann. Und hier mag die Sokratische Hebammenarbeit des Interpreters beginnen, der die Spur des Poeten in Gemeinschaft mit ihm deutlich zu machen sucht — oder an sein Erbe mit leidenschaftlicher Werktreue herangeht.

Ein Vorbild sei hier zitiert, G. H. Sellners Inszenierung von Robert Musils nachgelassenem Stück „Die Schwärmer" in Darmstadt. Wie nahe lag die Versuchung, in diesem geistigen Hochspannungsfeld, wo die Gestalten mehr über sich als aus ihren biologischen Bedingungen heraus reden, den Text aufzulockern! Sellner hat ihn nicht nur gewahrt, er hat ihn zu straffen verstanden, er, der schon in seinen eigenwilligen Klassikerinszenierungen eine seit Jessners Tod verwaiste Stellung bezog.

Von den großen Spielleitern meiner Zeit war es Fehling, der bis an die Grenzen seiner schwerhändigen Kraft der Dichtung diente. Nie wüßte man um Ernst Barlachs Drama, wäre er nicht gewesen. Piscator ist seiner sozialen Akzentuierung in der Regie treu geblieben; für ihn war und ist Dichtung nur Material eines solchen Anliegens. Mit einem jener Zeit, der noch lebt und der hoffentlich zur Bühne wiederkehrt, wenn ihn der Film freigibt, möchte ich diese Betrachtung schließen.

Gemeinsam mit Erich Engel sah ich kurz vor Hitlers Kommen in Berlin eine Julius Caesar=Aufführung; ihr Spielleiter, ein gemeinsamer Freund, hatte das Stück als die Tragödie des enttäuschten Demokraten Brutus inszeniert, der zu spät begreift, daß er durch den Mord an Caesar den Typus des Diktators erst geprägt und vervielfacht hat, während er zugleich die Untauglichkeit jener, die er befreien will, feststellen muß.

Bekanntlich teilt im letzten Akt jenes Stückes Brutus den Selbstmord seiner Gattin Cassius nach einem heftigen Streit mit und läßt sich unmittelbar darauf in der Szene mit Mesalla noch einmal in Cassius Gegenwart diese Tragödie berichten, als wüßte er sie nicht. Nun: eine dieser Erzählungen pflegen Regis= seure meistens zu streichen, und so war es auch hier.

„Mein Gott", seufzte Erich Engel, „hat unser Freund gar nicht gemerkt, daß Brutus nur deshalb diese Schreckensnachricht nochmals vom Mesalla er= preßt, um durch ihr Anhören dem schwankenden Cassius zu zeigen, wie ein Römer ein solches Unglück erträgt?"

GEORGE DEVINE (London):

Where are the limits of the stage manager's creative rights with regard to the text and scenic notes of the dramatist?

The stage manager is the interpretative organiser of the dramatists intentions: his job is to take a series of printed words and bring them to life for an audience. His absolute integrity towards his function will determine the limits of his rights in this sense. If the stage manager does not wish to adhere to these limits he should write plays of his own with which to express his creative urge. With someone'else's work he is in a position of trust and must accept it.

The circumstances differ with each play — between the play of a living present author, a translation, or a dead author. In every case the stage manager has to discover what the author is saying (not just the surface of his thoughts but the full depth of them) and to exercise his knowledge and his craft to translate these into living terms through the actors principally, the use of the space of the stage, the decors, the costumes and the lighting. The problem is at the same time terribly simple and terribly complex. Certainly the stage manager must have some kind of sympathetic relationship with a play other= wise he had much better not handle it. I have no use for stage managers who use a play to work off some amusing ideas of their own, or who undertake the production of a play in order to attract attention to their own virtuosity.

Clashes may occur between dramatists and stage managers during the pre= paration of play, particularly over the length of the text. This is natural because a writer has produced his lines with difficulty and he cannot believe that there are too many of themunless he ist very experienced. The stage manager must handle this situation with understanding and firmness because

he believes he is serving the dramatist by reducing a written text to the correct length for the scene to make its point. Here the dramatist must trust the stage manager for the collaboration to work, and so the stage manager must prove himself to the dramatist to be a man of trust. Similarly with other parallel situations.

WOLFGANG DREWS (München):

Quod licet ... Gäbe es nicht die Gnome, die den Riesen nachäffen, brauchte die Frage nicht gestellt, nicht erörtert zu werden. Zu beantworten ist sie ohnehin nicht.

Das Theater ist kein Museum und kein Institut für Theaterwissenschaft. Seine Aufgabe heißt nicht Konservierung, sondern Belebung. Der Regisseur soll schöpferisch sein, muß Wort und Bild hörbar und sichtbar machen. Er wird es tun nach dem Maße seiner produktiven Energie, seiner mimischen Phantasie, seiner geistigen Kraft. Er spielt auch die klassische Dichtung, die nicht in einem luftleeren Raum, die zu einer bestimmten Stunde an einem bestimmten Orte gezeugt und geboren wurde, aus dem Gefühl und dem Gedanken des Tages. Er sucht das zeitgenössische Werk, dessen dramatische und theatralische Potenzen das Gedruckte oder Geschriebene ankündigt, nicht garantiert, den Bedingungen des aufführenden und ausführenden Theaters anzunähern.

Diese Grundsätze schrecken nur noch theaterfremde Philologen mit ihrer falschen Treue zum Wort, das sie wollen lassen stahn, bis es in Staub und Moder zerfällt, ärgern niemanden als ahnungslose Abonnenten und Rezensenten, die sich wehmütig an ihre vergangenen Schulstunden erinnern, an die verklungenen Abende in den höfischen und städtischen Theatern ihrer Jugend. Die Konvention ist die Karikatur der Tradition.

Doch die Frage lautet nicht: darf der Regisseur? Sondern: wie weit reicht das Recht des Regisseurs? Und der listige Fragesteller hat überdies das Adjektiv „schöpferisch" in den Satz eingepascht. Also: wie weit reicht das schöpferische Recht des Regisseurs?

Es reicht weit, sehr weit, noch weiter — wenn es ein schöpferisches Recht ist, wenn die Schöpfung dasteht, vom Glanz des Lebens umstrahlt, von einem Hauch des Geistes berührt, gefestigt in der gefügten Form, mitreißend durch seine Leidenschaft. Ein Kunstwerk, kongenial dem Dichtwerk.

Ein ziemlich unbestimmter Antwortversuch, gewiß. Gibt es etwas Bestimmtes, Gesichertes, Gesetzliches auf der Bühne, in der Kunst, im Leben? Wären wir alle Riesen, hätten die Zwerge keinen Platz. Und keinem fiele es ein, mit den Genies um ihre Rechte und Pflichten zu markten. Da wir aber selten jemandem begegnen, der das Mittelmaß überragt, müssen wir uns einigen: Respekt vor dem Werk und Unbefangenheit vor der Aufgabe.

Der Regisseur trägt mit dem Autor die Kosten, hat das Risiko hinzunehmen, als Zeus oder als Ochs im Scheinwerferlicht zu stehen.

T. S. ELIOT (London):

It seems to me that the question of the limits of the stage manager's rights of interfering with the text and stage directions of the dramatist is not one which can be answered in the abstract: it depends on the particular stage manager and the particular dramatist. There will always be instances where the stage manager will exceed his province, and there will always be instances where a dramatist will make difficulties on matters where the stage manager knows best. I should say that when the dramatist ist a living dramatist, he should always be consulted with regard to any changes in the text, and to any changes in presentation from his own directions. I should myself be very much annoyed with any stage manager or producer who cut out lines from my verse plays without having consulted me first. On the other hand if, as has sometimes happened, the stage manager or producer has given good reason for omitting lines, I have always been ready to fall in with his wishes.

I think that in works of the past which are already well known, greater liberties are permitted than in works by living authors. If they are famous works of drama or opera, the more intelligent part of the audience may be presumed to be acquainted with other productions, and to be quite aware of any contrast between a traditionel form of production and that offered by some enterprising producer.

I do hold the view — this is not altogether beside the point — that an author is well advised to keep his stage directions to the very minimum and leave the maximum possible to the imagination and originality of future producers. For instance, it seems to me that some of Bernard Shaw's stage directions overweight the play, and if followed exactly can sometimes result only in the play appearing as a kind of period piece which will show the ideas, as well as the manners, as being out of date.

FRITZ HOCHWÄLDER (Zürich):

Der Text eines Bühnenstückes entspricht prinzipiell dem, was man auf gewerblichem Gebiet ein „Halbfabrikat" nennt. Durch diese Eigenschaft unterscheidet sich das in Buchform veröffentlichte Drama grundlegend von Lyrik und Epik, ebenso vom nachgeborenen mächtigeren Bruder, dem Film. Das Filmstück präsentiert sich als fixfertige Konserve, so daß hier die Frage, wie weit das schöpferische Recht des Regisseurs reicht, gar nicht gestellt werden kann, da der Regisseur als eigentlicher Schöpfer gilt, während der Autor zum bloßen Textlieferanten und der Schauspieler zu einer Art von lebendigem Requisit wurde.

Das Theaterstück bedarf immer der Interpretation, der mise-en-scène. Es ist am ehesten mit einer Symphonie vergleichbar, die Funktion des Dirigenten entspricht ziemlich genau derjenigen des Regisseurs, und tatsächlich weist das

Drama seinem innersten Wesen nach eine engere Verwandtschaft mit Musik auf als mit Literatur, wenngleich es sich wie diese durch das Medium des Wortes kundgibt.

Wie sich der bedeutende Dirigent als unentbehrlicher Mittler zwischen Komponisten und Publikum erweist, so ist es gleichermaßen die Aufgabe des Regisseurs, der Zweite im Spiel, d. h. Nach-Schöpfer des Dramas zu sein.

Ich erinnere mich an Theatereindrücke meiner Jugend, an Inszenierungen von Max Reinhardt, dem man Schöpferkraft gewiß nicht absprechen konnte. Da war nichts willkürlich Erfundenes, gewaltsam Aufgesetztes, um jeden Preis Originelles — der Spielleiter demonstrierte bloß mit einer gewissen eindrücklichen Bescheidenheit, welche Möglichkeiten in Stück und Schauspieler bereits beschlossen lagen, er verstand es, diese Möglichkeiten freizumachen, führte sachte und sorgsam — man hatte manchmal den Eindruck, hier sei eher ein hellhöriger Berater, keinesfalls ein selbstherrlicher Kommandant am Werk.

Der heutzutage viel diskutierte Gegensatz zwischen Autor und Regisseur gehört mit zum allgemeinen Übel des zeitgenössischen Theaters, er kann kaum aus dem Zusammenhang betrachtet werden. Theater ist nun einmal eine eminent gesellschaftliche Institution, die im hohen Grad empfindlich auf alle möglichen Einwirkungen reagiert, es ist nicht bloß ein Spiegel, es ist auch ein Seismograph.

Im einzelnen dürfte es ratsam sein, im Konflikt zwischen Autor und Regisseur den guten alten Hausverstand als Mittler einzusetzen. Das sähe etwa so aus: Der Autor kennt sein Stück besser als jeder andere, müßte daher auch wissen, wie es auf die Bühne gebracht werden soll. Da er jedoch kein praktischer Theatermann, sondern sozusagen bloß ein theoretischer ist, kann es vorkommen, daß ihm der verständige Regisseur erst klarmacht, wie er, der Autor, es eigentlich gemeint hat. Für eine derartig indirekte Erleuchtung wird sich der vernünftige Dramatiker im allgemeinen dankbar zeigen. Er soll ferner an den Proben teilnehmen, doch vornehmlich als Zuhörer und Überwacher, nicht aber als Dreinredner und Besserwisser, ansonsten ihn der Regisseur mit einem gewissen Recht auffordern könnte, sein Stück gefälligst selbst zu inszenieren.

Andererseits sollte es dem Regisseur unter keinen Umständen erlaubt werden, ohne Zustimmung des Autors auch nur die geringste textliche Änderung vorzunehmen. Nützlicher als Streitigkeiten im Verlauf der Probenarbeit dürfte es sein, wenn sich Autor und Regisseur vorher über die Grundlinien der Inszenierung einigen. Zeigt es sich, daß die Auffassungen zu sehr differieren, dann hätte der Regisseur die Spielleitung abzulehnen. Geschieht dies nicht und der Autor läßt, mehr oder minder unwillig, die Dinge laufen, dann darf er sich nicht erst nach der Premiere, d. h. nach erfolgtem Durchfall beschweren — er distanziere sich mit Ruhe und Würde vorher, und zwar nicht vom Mißerfolg, das ist bei einer Uraufführung gar nicht möglich, vielmehr vom etwaigen äußern Erfolg einer Auffassung, die nicht die seine ist.

Natürlich streifen diese Ratschläge bloß den oberflächlichen Aspekt des Problems, sie sind daher juristischer Natur. Einem einzigen zeitgenössischen

Autor ist es gelungen, die Frage für sich persönlich zu bereinigen — Bertold Brecht, der kraft seiner Doppelbegabung als Dramatiker und Regisseur seine Stücke selbst auf die Bühne stellte, „Modell-Inszenierungen" mit minutiöser Gebrauchsanweisung für nachspielende Bühnen schuf, gewiß eine Ideallösung, einmalig und bewundernswert, und gleichermaßen ein unerhörtes Armutszeugnis, das ein deutscher Dichter dem gegenwärtigen deutschen Theater ausstellte.

HEINZ DIETRICH KENTER (Essen):

Die Zusammenarbeit zwischen Autor und Regisseur ist, wie jede echte Zusammenarbeit, eine Angelegenheit des Vertrauens. Beiden muß es auf die Sache ankommen. Der Regisseur steht mit seiner Verantwortung hinsichtlich der dramaturgischen Bearbeitung eines Werkes ganz auf sich selbst, wenn der Autor, den er inszeniert, nicht mehr lebt.

Ist der Regisseur jung, wird er hinsichtlich der Striche oft willkürlich verfahren, eben weil er noch jung ist. Ist der Regisseur arriviert, wird er manchmal, auf besonderen Erfolg bedacht, an Willkürlichkeit seinem jungen Kollegen nicht nachstehen. Ist der Regisseur klüger geworden, als er in seiner Jugend war, wird er das Willkürliche ins Sachgemäße, ins phantasievoll Vergeistigte oder auch ins Vorsichtige abwandeln. Aber dann kann es ihm passieren, daß ihm Beobachter seiner Inszenierung nachweisen, das Sachgemäße sei doch nicht so sachgemäß, wie er glaubt, das Vergeistigte sei theaterfremd und das Vorsichtige nichts als Angst. Ein junger Kritiker kann selbst dem erfahrensten Regisseur zurufen: „Striche! Mehr Striche!" Ob er recht hat — wer will das beweisen?

Dies alles ist ein schwieriges Feld, auf dem Takt und Können, Einsicht und klarer Theaterblick allein maßgebend sein sollten. Sie sind es nicht immer. Es gab und gibt Fälle, in denen der Regisseur den Autor im Parkett gar nicht duldet. Es gab und gibt Fälle, in denen der Autor den Regisseur an die Wand drückt, wenn er in die Proben eingreift. Das ist ganz in der Ordnung, wenn der Autor stärker ist als der Theatermann. Doch sonst?!

Striche müssen sein, ob es ein klassisches, ob es ein modernes Werk ist! Klug überlegt, können sie dem Werk eine ungeahnte Form geben. Aber das Gestrichene darf nicht einfach ausgemerzt, im Gegenteil!: es muß mitinszeniert werden. Laube war in Hinsicht von Strichen rigoros. Aber er verkörperte mit seiner Person auch das praktische Theater par excellence. Er war rigoros für jeden Autor, der, theaterfremd, die Wirkung des gelebten Wortes von der Wirkung des gedruckten Wortes nicht zu unterscheiden vermochte.

Hier allerdings ist der bittere Augenblick der Trennung zwischen Autor und Regisseur, der Augenblick des Kampfes, bitter für jeden, der ihn je auf Proben erlebte. Aber: Regie ist Menschenführung — Dichtung ist Menschenzeichnung — Theater ist Menschengestaltung. Hierin liegt das Einigende.

Dort, wo keine große Sicht ist, kann auch keine große Einsicht sein. Jeder bleibt einsichtslos an dem „Seinigen" kleben; verteidigt es mit Hauern und Krallen. Derweilen geht das Werk, sofern es eines ist, in unsachlichem Geraufe zugrunde. Auf Takt kommt es an, auf Einsicht, Können, sachlichen Theaterblick — und Vertrauen. Eine Theaterprobe ist ein lebendiger Vorgang, voller Schönheit im Unvollkommenen. Wer dieses Unvollkommene nicht zärtlich entwickelt, wer darin herumwirkt wie Blinde mit Dolchen — verletzt der nicht die Schönheit der Theaterprobe, das Leben des Theaterwerkes und das Vertrauen, das künstlerische Menschen unter- und zueinander haben müssen?

Striche hin — Striche her! Da gibt es keine Prinzipien. Was soll auch der echte und lebendige Theatermann mit Prinzipien?! Aber er sollte Achtung haben und Spürsinn für die geistige Dimension jedes Werkes, das er inszeniert.

LEOPOLD LINDTBERG (Zürich):

Höre, alter Freund, könnt Ihr die Ermordung Gonzagos spielen?
Ja, gnädiger Herr.
Gebt uns das morgen. Ihr könntet im Notfall eine Rede von ein Dutzend Zeilen auswendig lernen, die ich abfassen und einrücken möchte? Nicht wahr?
Ja, gnädiger Herr, sehr wohl.

Der erste Schauspieler im Hamlet ist der Leiter einer hochrennomierten Theatergruppe, die einst bessere Zeiten gesehn hat. Dichtung und Schauspielkunst stehn bei ihm hoch in Ehren. Dennoch erhebt er nicht den kleinsten Einwand gegen Hamlets Adaptierungsvorschlag. Denn Hamlet ist nicht nur der Prinz, er hat sich als erfahrener Theatermann ausgewiesen und seine Bearbeitung wird sich — was immer ihr Zweck sein mag — nahtlos in die aufzuführende Tragödie einfügen. Noch heute zanken die Philologen darüber, welche Stelle in der Mausefalle von Hamlet stammen mag.

Hamlets berühmte Rede an die Schauspieler ist tausendfach als gültiger Beweis für die hohe Kunstauffassung des elisabethanischen Theaters zitiert worden, aber dieses kleine, für die Bearbeitungspraxis der Zeit nicht minder aufschlußreiche Detail hat wenig Beachtung gefunden. Mir scheint es gerade in der Beiläufigkeit, mit der ein damals offenbar alltäglicher Vorgang skizziert ist, besonders bezeichnend. Die Unbedenklichkeit, mit der zu jener Zeit verlängert, verkürzt, bearbeitet wurde, mit der man Stücke aus verschiedener Hand ineinander vermengt aufgeführt und sogar gedruckt hat, würde heute, selbst an den Usancen der Filmindustrie gemessen, noch als haarsträubend erscheinen.

Werktreue ist ein sehr moderner Begriff. Es ist bekannt, in welcher oft ent-

setzlich verstümmelten Form Shakespeare einst einem deutschen publico übermittelt worden ist. Noch Ludwig Tieck — mangelnden Respekts vor Shakespeare gewiß unverdächtig — widerriet Heinrich Laube, den Lear mit dem tragischen Ende von Lear und Cordelia aufzuführen. Zu Laubes Ehre sei hinzugefügt, daß er sich durch Tiecks Autorität nicht abschrecken ließ. 1851 ging in Wien „König Lear" zum ersten Mal mit dem echten, dem tragischen Schluß über die Bühne.

Die Spannung zwischen Schaffenden und Nachschaffenden hat immer bestanden. Aber immer schon haben die Rollen überraschend gewechselt. Wie übel wurde Schiller mitgespielt! In der Bühnenfassung der „Räuber" zwar gibt es großartige Einzelheiten, die seither mit Gewinn dem Original vorgezogen werden. Welche Kapitulation aber muß das Happy End des „Fiesco" für den Dichter bedeutet haben! Nun — er hat es den Direktoren heimgezahlt. Seine Bühnenfassung von Goethes „Egmont" kann nicht ganz ohne Revanchegedanken entworfen worden sein. Goethe seinerseits hat es später Kleist entgelten lassen und den „Zerbrochenen Krug" durch Aufteilung in drei Akte vollends zertrümmert.

Seither sind die Dramen schwächer und die Dramatiker empfindlicher geworden. Indes wird in der heutigen Theaterpraxis sorgsamer und respektvoller mit dem Dichter umgegangen als früher. Man kann, denke ich, in einer ernsthaften Diskussion die schlimmen Auswüchse, die krassen, stil- und lieblosen Eingriffe, die sturen Zensurstriche, wie sie ehedem an der Tagesordnung waren und heute, in einer Zeit wirksameren Autorenschutzes zur Ausnahme geworden sind, ebenso beiseite lassen, wie man fairerweise von der Sorte Stücke schweigen wird, die man am wirksamsten mordet, indem man sie unverändert aufführt.

Gültige Regeln lassen sich zwar für diese Wechselbeziehung nicht aufstellen, es haben sich aber in der modernen Praxis bestimmte Grundprinzipien herausgebildet, die als ein nicht niedergeschriebener Code angesehen werden können. Zunächst gilt es, zwischen den Kategorien zu unterscheiden. Nicht jedes Theaterstück ist eine Dichtung, nicht jedes dramatische Gedicht ein Theaterstück. Es gibt gottlob das Naturschutzgebiet der großen Dichtung und hier steht für rodende Regisseure die Warnungstafel: Das Wort, sie soll'n es lassen stahn! Gewiß nicht jedes Wort, wird man einschränkend hinzufügen dürfen. Respektvolle Kürzungen erträgt selbst die Iphigenie, ertragen Carlos, Nathan, Penthesilea und Danton und noch in jenen höchsten Höhen, wo „die Aussicht frei, der Blick erhoben" ist, muß mit den Grenzen der Aufnahmefähigkeit einer erschütterten Gemeinde gerechnet werden.

In einer anderen Kategorie, der komödiantischen dagegen, ist phantasievolle Improvisation nicht nur erlaubt, sie ist geboten. Wem zu Shakespeares Rüpelszenen, bei Goldoni, Gozzi, Nestroy und Offenbach nichts einfällt, der muß sich auf seine Werktreue nicht allzu viel zugute tun. Doch gerade hier hat ein waches Gefühl für Stil und Dimensionen die Grenzen des Geschmacks zu wahren.

Die wichtigste Funktion des modernen Regisseurs ist seine dramaturgische. Sie erschöpft sich aber nicht in der Einrichtung eines Stückes, sie wird aus dieser nicht einmal immer erkennbar sein; sie bestimmt vielmehr die Richtlinien für alle andern Teilfunktionen der theatralischen Realisierung und kann aus der szenischen Lösung, dem Arrangement, der Instrumentation, dem Tempo, vor allem aber der geistigen Spannung einer Aufführung abgelesen werden. Nur die dramaturgische, auf den Kern des Werkes zielende Interpretation vermag ein Drama aus der Welt der Gedanken in die Dimension des Theaters zu übertragen. Die Übertragung kann Fesselung, sie kann Befreiung bedeuten. Was bei diesem Prozeß in die neue Dimension umgesetzt werden kann, ist echtes, edles Material, was sich dabei als Schlacke erweist, soll weggelassen werden, und wo sich bei dem neuen Bau Lücken im Material zeigen, mag auch neues erfunden werden. Denn das Material des Regisseurs ist unbegrenzt. Es erschöpft sich nicht in den Dialogsätzen und szenischen Anweisungen des Autors, es setzt sich zusammen aus Atem und Blick, aus Raum und Licht, Ton und Bewegung. Eine szenische Realisierung, die — selbst ohne eine Silbe des Textes zu verändern — das Stück nicht weiterdichtet, ist an dem Stück vorbeigegangen. Konsequent ausgedrückt heißt das: im Grunde ist jede Inszenierung eine Bearbeitung.

Die Beziehungen zwischen Autoren und Regisseuren sind in Tat und Wahrheit lange nicht so gespannt, wie manche Kritiker, vor allem solche, die im Hauptberuf Philologen sind, ihren Lesern gern glaubhaft machen möchten. Es ist ein äußerst seltener Fall, den ich einmal vor vielen Jahren in einer Première der Berliner Volksbühne erleben konnte, als die stürmisch akklamierte Autorin eines eben uraufgeführten Stückes tränenüberströmt vor den Vorhang trat und dem Publikum mitteilte, man habe in dem Stück gegen ihren Willen und ohne ihr Wissen zwei Szenen gestrichen. Auch ein Streitfall wie der, welcher Anlaß zu gegenwärtiger Umfrage gegeben hat, ereignet sich selten. Im allgemeinen herrscht jenes gesunde gegenseitige Vertrauensverhältnis, dem das beim Theater übliche Maß von Skepsis und Aberglauben a priori beigemengt ist.

Der in Filmen und Theaterromanen so gern geschilderte Idealzustand, in dem Autor und Regisseur gemeinsam die Realisierung besorgen, stellt sich schon darum selten ein, weil die Schauspieler während der Proben meist berechtigte Hemmungen vor dem anwesenden Autor empfinden; nicht, daß seine Gegenwart sie im wohltuenden Schimpfen auf Stück und Rolle behinderte, nein, diese Hemmung ist von diffizilerer Art. Welcher Arzt operierte gern ein Kind vor den Augen der Eltern? Ich persönlich habe aber oft den glücklichen Fall erleben dürfen, in welchem der Dramatiker die abgeschlossene Umsetzung seines Werks in die Dimension des Theaters als eine Steigerung empfand und die Nahtstellen, die durch dramaturgische Eingriffe entstanden waren, gar nicht bemerkte, oder besser, nicht bemerken wollte. Es sind hohe und beglückende Freundschaften, welche auf diese Weise entstehen können. Sie halten oft ein Leben lang, mindestens aber bis zur nächsten gemeinsamen Generalprobe.

ERNST LOTHAR (Wien):

Das legitime „schöpferische Recht" des Regisseurs ist ein nachschöpferisches. Dies verweist ihn grundsätzlich auf zweierlei: das Ausschöpfen des vollkommen (oder der Vollkommenheit nahen) Geschaffenen; das Nachhelfen bei Unvollkommenem. Regie sei alles, nur nicht Selbstzweck.

Damit ist bereits gesagt, daß sich der Regisseur beim gültigen Bühnenwerk — es trifft in der Regel mit dem klassischen zusammen — auf die ihm gültig scheinende Deutung (und Vergegenwärtigung) beschränkt, während er sich mitunter bei unausgegoren Zeitgenössischem ebenso wie bei Überaltertem in die Helferrolle gedrängt sehen wird. Szenische Anweisungen sind weder da noch dort sakrosankt. Das „Erbleichen" z. B., das die Alten ihren Geschöpfen auferlegen, ist ebenso korrekturfähig oder ersetzbar wie die endlos essayistische Shawsche Regiebemerkung; die anderen Epochen angehörenden bühnentechnischen Voraussetzungen sind unter Umständen ebenso dem Heutigen zu nähern wie das Heutige ins zeitlos Gültige gesteigert werden mag.

Was den Text betrifft, wirft sich die Frage seiner Antastbarkeit durch den Regisseur wohl überhaupt nur dann auf, wenn er zugleich ein Schriftsteller von Graden ist. Selbstverständlich hat der gebürtige Dramatiker vor dem gebürtigen Regisseur den unbedingten Vorrang, soweit es dem Worte gilt. Lediglich in jenen Ausnahmefällen schriftstellerisch befähigter Regisseure, die nicht nur das eigene Wort, sondern auch die spezifische Tonart des Dramatikers meistern, den sie inszenieren, halte ich (die Substanz nicht verletzende) Veränderungen für statthaft, wenn sie dem Werke dramaturgisch dienen, ja es erst aufführbar oder zugänglich machen. Im Deutschen sind Schreyvogel, Laube, Dingelstedt, Alfred v. Berger, Reinhardt, Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Brecht hiefür bezeichnende Beispiele.

SIEGFRIED MELCHINGER (Stuttgart):

Pirandello läßt in seiner „Stegreifkomödie", die bei den Festspielen in Edinburgh 1956 vom Mailänder Piccolo Teatro in einer unheimlich frappierenden Inszenierung Giorgio Strehlers aufgeführt worden ist, den „Regisseur" in einer Rede an das Publikum die These vertreten, daß ein Stück sein Leben nicht vom Autor, sondern allein durch die Bühne erhalte. (Die „Stegreifkomödie" ist der 3. Teil der mit „Sechs Personen suchen einen Autor" beginnenden Theatertrilogie.)

In dieser überspitzten These ist eine Grundspannung des dichterischen Theaters angesprochen. Sie ist historisch und phänomenologisch zu deuten. Als der erste Dichter das Regiment der Szene an sich riß, hatte er vor sich das Spiel; er bemächtigte sich seiner durch das Wort (den Dialog) und verwandelte dadurch Elementares in Geistiges; allein, es liegt im Wesen dieses Geistigen, daß es in „Erscheinung" treten muß, um real, anschaulich, verständlich zu

werden; so hatte jener erste Dichter (der — bei den Griechen — sein eigener Regisseur war) auf der Bühne sein Wort wieder in Spiel, Geistiges wieder in Elementares zurückzuverwandeln.

Dieser Prozeß ist unaufhörlich. Er wiederholt sich bei jeder Niederschrift eines Dramas und bei jeder Realisation auf der Bühne. Keine Gestalt eines Dichters tritt so in Erscheinung, wie er sie sich vorgestellt hat: sie nimmt den Leib, die Stimme, die Seele des Schauspielers an. Das auf dem Papier abstrakt gedruckte Wort färbt und verändert sich, wenn es zu tönen beginnt. Die Geste kommt hinzu. Das Wörtchen „ab", das sich so harmlos liest, ist ein Ereignis in der Wirklichkeit der Szene. Jeder Schauspieler weiß, daß sich auch die disziplinierteste Vorstellung verändert, je nachdem, wie das Publikum sich verhält; er spürt, ob die Antennen der Empfänger gut oder schlecht eingestellt sind, und daß es zum Teil in seiner Macht liegt, das zu ändern. Es geht ums Leben. Um das Leben des Stückes an dem Abend, der immer wie der erste und einzige ist.

Im Zeitalter der maschinellen Reproduktion läßt sich eine Erfindung denken, die es den Bühnenverlegern ermöglicht, mit dem Textbuch zugleich Stil, Ausdruck, Ausstattung in gestanzten und kopierfähigen Schablonen mitzuliefern. Es soll Leute geben, die davon träumen. Es sind keinesfalls die Dichter. Denn diese wissen, daß der letzte Akt nur zwischen Bühne und Publikum, zwischen Menschen und Menschen verwirklicht werden kann. Wenn, wie moderne Kulturphilosophen sagen, der Ursprung aller Darstellung die Identifikation ist, so ist diese im Theater auch das Ziel.

Daher haben alle großen Dichtungen der Bühne — nach einem wundervollen Wort von Hofmannsthal — jenes „Inkomplette", in dem der Dichter selbst den Raum für die Phantasie des Regisseurs, für den Leib und das Ich des Schauspielers und für die Erwartungen der Zuschauer gleichsam eingeplant hat. Daher ist alle Perfektion unkünstlerisch. Der Raum des Inkompletten wird am Abend der Vorstellung zum Lebensraum. In ihm findet die Verwandlung, die Rückverwandlung des Geistes in das Elementare, statt, oder es findet gar nichts statt.

Der Spielraum, der einem Regisseur (und den Schauspielern) bei der Inszenierung eines dichterischen Stückes eingeräumt werden muß, kann also gar nicht weit genug abgesteckt sein. Er hat jedoch eine Grenze, die schärfstens bewacht werden sollte: das Wort. Im schöpferischen Zusammenstoß zwischen dem Regisseur und seinem Text kann sich alles entzünden, was jener Rückverwandlung ins Elementare, der Veranschaulichung und Verleiblichung, dient. Dasjenige aber, was zu verwandeln ist, hat intakt zu bleiben. Es ist ein empörender Unfug, wenn Regisseure den Text verändern oder, wie es kürzlich an O'Neill verbrochen worden ist, eigene Texte in ein dichterisches Stück hineinschreiben. (Bei Gebrauchs- und Unterhaltungsstücken ist das etwas anderes.) Hier hat die Kritik einzuschreiten. Aber wie soll sie das, wenn man, wie es jetzt Mode ist, die Stücke, auf die man losgelassen wird, nicht mehr liest?

OSCAR FRITZ SCHUH (Berlin):

Es ist nicht einzusehen, warum ein Regisseur, wenn er die Kapazität besitzt, ein Werk nicht so darstellen dürfte, wie es ihm richtig und für unser Jahrzehnt möglich erscheint. Wir inszenieren doch eigentlich immer den Geist der Dichtung und nicht seine Vorschriften. Ich würde nicht empfehlen, „Salome" bei Tag zu spielen, weil es ein Nachtstück ist. Aber ob die Örtlichkeit konkret oder abstrakt gezeigt wird, das scheint mir durchaus eine Sache der Ausdrucksmittel zu sein, deren sich ein Regisseur bedient. Tairoff hat einmal die „Salome" von Oscar Wilde auf einer abstrakten Szene realisiert, und ich könnte mir auch für die Oper von Strauß keine einprägsamere und faszinierendere Lösung denken.

Die Zusammenarbeit eines lebenden Autors mit einem Regisseur hat nur dann einen Sinn, wenn jeder von der Qualität des anderen überzeugt ist. Ein Stück, das man für schlecht hält, soll man nicht machen, und wenn ein Theaterleiter einen Regisseur zu so etwas zwingt, wie es uns in den Zeiten des Dritten Reiches ergangen ist, dann wurden solche Theaterleiter mit Recht 1945 weggejagt.

WILHELM WALDSTEIN (Wien):

Hat der Regisseur wirklich ein schöpferisches Recht? Hat er sich dieses nicht erst in jüngster Zeit usurpiert? Ist es nicht im Grunde seine Aufgabe, als Dolmetsch, Interpret, Darsteller dem Werke, dem Autor zu d i e n e n? Ist der selbstherrliche, schöpferische Mann am Regiepult nicht — gleich manchem seiner Kollegen am Dirigentenpult — als magischer Beschwörer zu einer Modeerscheinung geworden, die den einstigen Kastraten- und Primadonnenkult in eine andere Sphäre transponiert, an Stelle der Diva einen Divus setzt, mehr sich ins Rampenlicht stellt als das Drama?

Gewiß: es gibt einen natürlichen, nie dauernd umzustoßenden Primat des Schaffenden: des Dichters, des Komponisten, des bildenden Künstlers. Diese Wert- und Rangordnung stellt den n a c h schaffenden Künstler, den Schauspieler, den Sänger, den Instrumentalisten, den Tänzer, ja auch den Dirigenten und den Regisseur in ein Abhängigkeitsverhältnis gegenüber dem Schaffenden, dessen Willen er zu vollziehen hat. Eben dies aber ist eine hohe Aufgabe, denn es gilt, das p o t e n t i e l l e Leben, das in den Runen des Buches, der Partitur schlummert, zu a k t u e l l e m Leben zu erwecken, das Imaginierte in sinnenhafte Gegenwart zu realisieren. Und wir sollten nicht vergessen: schöpferisch ist auch der Dichter, der Komponist, der bildende Künstler nur in einem sehr begrenzten Sinne. Es ist eine fast frevelhafte Hyperbel, ihn einen Schaffenden zu nennen, als vermöchte er wie Gott aus dem Nichts zu schaffen. Der Künstler kann nur aus vorhandenen Elementen, aus dem Material, das sozusagen zu allgemeinem Nutzgebrauch an der Straße liegt, aus Wort, Wortfügung,

Wortbeziehung, Versformen, aus Ton, Tonbeziehung, Tonverbindung, aus Holz und Stein, als Gestalthaftem und aus Lebenssituationen ein Neues „komponieren" (in des Wortes ursprünglichem und bescheidenem Sinne). Und wenn er selbst der Sprache neue Werte abgewinnt, wenn er auch mit dem übrigen „Material" in noch ungekannter, unerhörter Weise verfährt, so sind ihm die Bausteine doch gegeben. Zudem: selbst das Höchste, was er vermag, ist auf eine Welt gegründet, nach deren vorbestimmtem Gesetz auch sein Werk vollbracht wird. Dennoch wagen wir es, ihn schöpferisch zu heißen, wenn das Werk, wie in eine kleine Welt in sich geschlossen, gelungen ist. Der Vorbehalt, den wir dabei stillschweigend machen, ist mehr als gewaltig. Sobald wir ihn geistig ermessen, werden wir gestehen müssen, daß dieser beim Schaffenden so selbstverständlich scheinende Vorbehalt nur um ein geringes zu erweitern ist, um dem Nachschaffenden, also in unserem Falle dem Regisseur, sein Recht angedeihen zu lassen.

Dem Regisseur liegt das Drama vor; es ist sein „Material", dazu die Elemente der Bühne, der Darsteller, des Bühnenbildes, der Beleuchtung, vor allem aber die Elemente des Raumes und der Zeit. Aus ihnen nun die Aufführung zu „komponieren", ist seine Aufgabe, seine Pflicht. Dieser Pflicht entspricht sein Recht, und dies ist schöpferischer Art — bis zu der Grenze, die das Werk, der Wille des Autors zieht. Sie bietet (in jedem Sinne) „Spielraum" genug. — Bei alldem denke ich, wie man sieht, an den um eine Bühnendichtung bemühten Regisseur; für Film, Rundfunk, Fernsehen gilt mutatis mutandis dasselbe — sofern ein künstlerisch wertvolles Werk zugrunde liegt, an dem sich der künstlerische Sinn des Regisseurs zu entzünden vermag. Damit fällt für unsere Betrachtung freilich vieles weg, was als Tageskonfektion nur seichter Zerstreuung, nur der Mode und dem Augenblick genugtun will. Gewiß hat auch dieses seine Berechtigung, aber es gehört nicht dem Bereiche der Kunst, des Schöpferischen an.

Bei der Arbeit des Regisseurs geht es um ein Brückenschlagen: vom Werk zum Zuschauer, vom Sein der Dichtung zur Erscheinung vor Aug und Ohr, oft genug auch von der Zeit sowohl der Entstehung des Dramas wie von der seiner Handlung in die Zeit der Darstellung, also die jeweilige Gegenwart. Damit wird die S t i l f r a g e zum Kardinalpunkt der Regieführung. Sie muß sozusagen zweien Herren dienen: dem schaffenden Künstler — dem aufnehmenden Publikum. Der Regisseur muß den Bogen seiner Brücke hoch wölben, um die einander entgegengesetzten, oft einander widerstrebenden Wege aneinanderzuzwingen. Der Notsteg eines Kompromisses ist nicht tragfähig, nicht dauernd, ist Verlegenheitsausflucht. Nur eine schöpferische Idee kann über die Kluft zwischen Werk und Hörer hinweg eine innere Begegnung beider herbeiführen, kann die Forderung beider in einer Synthese befriedigen. Wie der Dichter sich in Gestalten seiner Phantasie, in die gesetzhafte Ordnung von Welt und Leben einfühlt, so der Regisseur in Autor und Werk, in Publikum und zeitbedingte Kunstauffassung, in alle Mitarbeiter vom Bühnenbildner und Dirigenten bis zum Statisten und zum Beleuchter, ja auch in die technischen

Gegebenheiten, die ihm zu Gebote stehen. Dies alles ohne Gewalt zu beherrschen und zu organischer Einheit zu binden, aus Individualitäten, ja Eigenwilligkeiten eine Ensembleleistung erblühen zu lassen, ist nur einer persönlichen Schöpferkraft gegönnt. Unbeschadet des Primates, der dem Dichter zukommt, darf, ja muß der Regisseur das Werk straffen oder lockern, darf streichen und umstellen (nicht hinzudichten) und selbst Regieanweisungen des Buches mit Freiheit behandeln; aber nur ein verantwortungsloser Geist wird dabei die Grenze, die weiche, fließende Grenze überschreiten, wird die Intentionen des Autors mißachten. Auch hier zeigt sich der Meister in der Beschränkung. Und wie der Pflicht das Recht entspricht, so dem Recht die Verantwortung. Sie gilt in gleichem Maße auch gegenüber den Mitarbeitern, die er so sanft wie sicher zu führen hat — auch sie bis zur Grenze, wo er sie getrost der Selbstentfaltung und sogar einer gewissen Freiheit der Improvisation überlassen darf und soll. Erst dann wird die Aufführung atmen und leben.

Ja, das schöpferische Recht des Regisseurs beginnt schon mit der Auswahl des Stückes. Ein schwaches Machwerk, das dem Regisseur nur Gelegenheit bietet, es aufzustutzen, ein „dankbares" Stück als Sprungbrett für seine Künste (Künste bedeuten oft das Gegenteil von Kunst) und erst recht der Mißbrauch eines edlen Werkes zu äußerlichem Effekt — all das liegt jenseits der Grenze des Schöpferischen. Dieses ist ja nur von innen her wirksam. So ergreift auch der schöpferische Bühnengeist ein Werk — in Spiel- wie in Wortregie — von innen her, bestimmt Tempo, Rhythmik, Dynamik, Steigerung und Abklingen allein aus dem Geist der Dichtung. Es ist schon so, daß nur der schöpferische Mensch den schöpferischen Menschen voll erkennt und versteht; so auch der Regisseur und der Dramatiker. Und gar dem lebenden Dichter hat er nicht nur praktische Ratschläge als „Theaterhase" zu bieten, vielmehr kongeniale Anregung, Aufweisen vieler Wege der Gestaltung, geistige Vorwegnahme des realen Darstellungsbildes, der vielschichtigen Andeutungs- und Symbolmöglichkeiten. Gegenüber dem mehr dem Ideellen verhafteten Dichter ist er der Anwalt des Visuellen und Akustischen, gegenüber der Welt des Sinnes die Welt der Sinne vertretend. Freilich steht er immer an zweiter Stelle oder sollte es doch; jede selbstgefällige Expansion des Regisseurs, die den Autor an die Wand spielt (wie es leider bei vielen Filmen zu beobachten ist), läßt seine Arbeit aus der künstlerischen Sphäre abgleiten. Die Gefahr ist groß: der Regisseur steht zwischen dem Autor und dem Zuschauer, ist diesem also näher als der Autor. Wie nahe ist da die Verlockung, den Dichter zu verdecken statt ihm zu dienen, sich selbst reden zu hören, statt dem Werke die Zunge zu lösen! Solche Überregie, die dazu führt, daß es im Grund der Herren eigener Geist ist, in dem die Werke sich bespiegeln, vergißt, daß das Recht des Regisseurs, so schöpferisch es sein kann, gleichwohl subsidiärer Art ist.

Jenseits der Grenze des Schöpferischen liegt selbstverständlich jede Schablone des routinierten, gewitzten Praktikers, der des raschen Erfolges, der Breitenwirkung sicher sein will. Darüber braucht kein Wort weiter verloren zu werden. Alles Schöpferische ist Wagnis. Wohl aber scheint es mir geboten, den Finger

auf eine Wunde zu legen, die zu allen Zeiten aufbricht, aber selten in ihrer schwärenden Bösartigkeit erkannt wird: an das Wagnis heftet sich nämlich eilfertig die Manier. Das Wagnis hat Aufsehen erregt, hat Diskussionen ausgelöst — und schon sind die fingerfertigen Immermodernen da, um es „auch so" zu machen. Dies ist Manier und Mode, die so gern das Gewesene belächelt, das Gewordene epigonal nennt und nicht wahrhaben will, daß sie selbst sich an fremden Schüsseln mästet. Sie hält den jeweiligen dernier cri wirklich für den letzten Schrei, für den endgültigen Zielpunkt, zu dem wir's so herrlich weit gebracht — während der Schöpferische um die Problematik alles Erreichten wie um die Unermeßlichkeit alles noch Unerschlossenen weiß. — Und wie oft wieder sucht ein Regisseur, um schöpferische Imagination vorzutäuschen, alles „anders" zu machen, nicht nach konzeptivem Plan, sondern mühsam, verkrampft, unüberzeugend, sich von Einzelheit zu Einzelheit forttastend. Es segelt viel unter der Flagge des creator spiritus, was bloß unheiliges Experiment des Auffallenwollens ist — in allen Künsten.

Alles Schöpferische ist gebunden, an eine Ordnung gebunden, durch Verantwortung gebunden. Der Regisseur ist, wie wir wissen, nach zwei Seiten hin verpflichtet. Die Wahl der Mittel, um beiden Genüge zu tun, ist ihm freigestellt. Hier ist er souverän, im Reiche der Ausdeutung. Aber er hat nichts hineinzudeuten, und er hat auch mit der Ausdeutung dort haltzumachen, wo die Gefahr der Überdeutlichkeit droht. Und nirgends wird er größer sein, als wenn er die Kunst der Aussparung übt, die Kunst des Erratenlassens, durch die der Zuschauer in den schöpferischen Akt teilhabend einbezogen wird. Dies gerade heute, da der Zug der Entwicklung in allen Künsten nach der strengen, einfachen Linie strebt, nach einem schmucklos ernsten Stil, nach einer mitunter harten Klassizität, die vielfach tief in die Sphäre der Abstraktion vordringt. Das Wesentliche des Werkes gestalthaft ans Licht der Rampe heben, das Unwesentliche abtun; das Sinnbild wirklich als Bild des Sinnes erstehen zu lassen: dies fordert Schöpferkraft heraus, zugleich aber Besinnen auf ihre Begrenzung. Das Bild darf nicht zur kahlen Formel reduziert werden, die Angst vor dem einstigen hohlen Theaterdonner eines aufgeblähten Pathos nicht zur Plattheit ewigen „Unterspielens" verführen. Was bei einer launigen Pointe trefflich ist, wirkt bei einem Stildrama affektiert schlicht. Begrenzung auch den Darstellern gegenüber: wie im politischen Leben, so gilt auch hier, daß jedes Recht verwirkt wird, wenn es die Gewalt zu Hilfe ruft. Das Recht ist streng, aber es ist weises Maß; das Recht gibt Bescheid, aber es weiß auch, sich zu bescheiden. Wollen wir, der Enge alles Menschlichen denkend, dennoch jene hyperbolische Bezeichnung künstlerischen „Schaffens" anerkennen, so vergessen wir nicht, daß selbst Gott nur in seiner Schöpfung, der Welt, sichtbar ist. So — in unmeßbarem Abstande — der Dichter in seinem Werk, wenn er darin aufgegangen ist — so der Regisseur im Spiel des Ensembles.

DIE ABENDLÄNDISCH-CHRISTLICHE KUNST DES MITTELALTERS UND DAS GEISTLICHE SCHAUSPIEL DER KIRCHE

Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung

Von Ernst Grube (Berlin)

Die Quellenforschung der Theaterwissenschaft besteht in wesentlichen Teilen nach wie vor in der Rekonstruktion des Forschungsgegenstandes: des Theaters. Je weiter die entsprechenden theatralischen Vorgänge zurückliegen, um deren Erkenntnis man sich bemüht, um so schwieriger gestaltet sich diese Rekonstruktionsarbeit. Für das Mittelalter liegen neben den Spieltexten so gut wie keine Quellen vor. Beschreibungen von Aufführungen oder schauspielerischen Leistungen, wie sie das 18. Jahrhundert geschaffen hat, existieren für diese Zeit noch nicht. Der Spieltext ist daher für den Theaterhistoriker die einzige, meist ziemlich unergiebige Quelle. Die sogenannten Regieanweisungen, spärlich genug, sind zum größten Teil rein novellistischer Art, d. h. sie berichten das, was der Zuschauer zu sehen bekommen soll. Wie aber die erscheinende Aktion im technischen Detail, und auf das käme es für den Theaterwissenschaftler an, ausgeführt worden ist, wird bis auf wenige Ausnahmen nie angegeben. Die Vorstellungen vom geistlichen Schauspiel des frühen Mittelalters sind daher höchst vage, und fast alles fußt auf Hypothese und Mutmaßung. Wenige Details, die zufällig bekannt sind, verleiten zur Verallgemeinerung. Besonders was den Aufführungsstil betrifft, die schauspielerische Aktion, das Aussehen in Maske und Kostüm, die Verwendung von Requisiten und Bühnenbauten, all das ist in seiner Realität unklar.

Um aus diesem Zustand der Unklarheit herauszukommen, um über die reine Hypothese hinaus reale Anschauungswerte zu schaffen, die einer historisch-kritischen Betrachtung standhalten, hat sich die Theaterwissenschaft dringend nach neuen mehrsagenden Quellen umgesehen.

Dieses Streben der Theaterwissenschaft fällt nun mit dem Streben der Kunstwissenschaft, mit anderem Ziele, zusammen. Die kunstwissenschaftliche Forschung hat neben rein stilgeschichtlich-historischen Fragen schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts begonnen, die äußerst wesentliche Frage nach den Quellen der Kunstdarstellung und Kunstvorstellung des frühen Mittelalters zu stellen. Die ikonographische Forschung, die im Laufe der Entwicklung einen ungeheuren Umfang angenommen hat, war zuerst vor die Frage gestellt: was hat dem Künstler des frühen Mittelalters primär als Quelle gedient — woraus schöpften die Maler und Plastiker ihre Motive?

Die Antworten waren mannigfaltig. Es ist Anton Springer gewesen, der als erster mit Nachdruck auf die heute als ausschlaggebend für die mittelalterliche Kunst erkannte Quelle, die Liturgie, die öffentliche Heilsverkündigung und Lehrtätigkeit der Kirche, hingewiesen hat. Mit seinen ‚Ikonographischen Studien' und Untersuchungen ‚Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter' hat Springer den Grund gelegt für dieses gesamte Forschungsgebiet[1]). Schon Springer zieht nun mit in den Kreis der Primär-Quellen, unter denen die Liturgie obenan steht, das geistliche Schauspiel[2]).

Hier treffen sich, von zwei verschiedenen Seiten kommend, von verschiedenen Voraussetzungen ausgehend, die Wege. Da die Kunstwissenschaft, und Springer steht am Anfang einer langen Reihe von Forschern, die gleiche Ansichten vertreten, eine Abhängigkeit der künstlerischen Darstellung in Malerei und Plastik von der Darstellung des geistlichen Schauspiels für möglich hält, liegt es für die Theaterwissenschaft nahe zu glauben, hier fände sich eine im größten Maße Aufschluß gebende Quelle für diese Frühzeit des Theaters. Denn wenn die Maler und Plastiker wirklich, wie das später in der Forschungsliteratur vielfach behauptet wird, wiedergegeben hätten, was sie auf dem Marktplatz oder gar noch in der Kirche gespielt, gesehen haben, dann wäre für die Theaterhistorie tatsächlich eine im wahrsten Sinne anschauliche Vorstellung des Gewesenen möglich[3]).

Da es unmöglich ist, in Kürze über alle Spezialthemen, die in das Gebiet der ‚Wechselbeziehungen' auf Grund von Vermutungen oder Behauptungen und scheinbaren Nachweisen in der Literatur mithineingezogen worden sind, abschließend und urteilend zu referieren, soll hier nur wesentlich eine grundsätzliche Diskussion des Gegenstandes vorgenommen werden. Aus der Fülle der ikonographischen Motive und Einzelhinweise wird, dem Rahmen des Aufsatzes entsprechend, nur eine kleine, die allgemeine Problematik auch dieses Abschnittes charakterisierende Auswahl getroffen werden.

Um aber Klarheit über die methodischen Schwierigkeiten, die dieser Stoff bietet, und die daraus resultierenden methodischen Notwendigkeiten zu ge-

---

[1]) Anton Springer, Ikonographische Studien, III; Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späten Mittelalters, Mitt. d. k. u. k. Centralkommission, 5. Jg., Nr. 5, 1860, S. 124—134 (zit. Springer, I), und ders., Über die Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter. Ber. über Verhandl. d. königl. sächs. Ges. f. Wiss., Lp. phil.-hist. Kl. XXXI, Leipzig 1879, S. 1—40 (zit. Springer, II).

[2]) Springer, I, S. 31 stellt fest, „daß die Mehrzahl der Bildmotive aus der volkstümlichen Poesie des Mittelalters geschöpft ist". Dazu auch Karl Künstle; Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg 1928 (zit. Künstle), S. 108. Den ersten Hinweis auf diese Zusammenhänge liefert wohl Didron, Ann. arch. VII, 1847, S. 304. Auf theaterwissenschaftlicher Seite führt Mone in den Einführungen zu seinen beiden Texteditionen von 1841 und 1846 die Reihe an. Nach Springer war es wieder ein französischer Forscher, Marius Sepet: Les prophètes du Christ, Paris 1878 (vergl. dazu P. Weber, Geistl. Schauspiel und bildende Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894 [zit. Weber], S. 42 ff.), der auf die Frage eingeht.

[3]) Vergl. hierzu jetzt auch noch H. Knudsen in „Festschrift für Edwin Redslob", Berlin 1955, S. 238—248.

winnen, müssen wir hier einen kurzen Exkurs über die allgemeine Problematik des Themas einschieben, in dem die Ausgangsposition festgelegt werden soll, von der aus wir an den Stoff zu gehen haben.

1. Exkurs: Zur Methodik

Tintelnot schreibt in der Einleitung zu seiner Erörterung der Wechselbeziehungen zwischen dem Theater und der Bildkunst des Barock (Hans Tintelnot, Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theaterdekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst, Berlin, 1939, S. 10 f. zit. Tintelnot): „Die Wechselbeziehung zwischen Bühneninszenierung und bildender Kunst ergeben zwei Fragenkomplexe. 1. Was hat die bildende Kunst dem Theater gegeben? 2. Was gab das Theater der bildenden Kunst?" Für unseren Gegenstand ist hier nur die zweite Fragestellung von Bedeutung. Hierzu schreibt Titelnot weiter, es müsse (im Idealfalle) „— untersucht werden, wie sich in den bildenden Künsten, vor allem in der Malerei und Graphik die Entwicklung des Theaters und der Theaterinszenierung widerspiegelt. Es wird sich dabei zunächst um die Wirkung des Theaters auf das Publikum, um die Einflüsse des Theaterspiels auf den bildenden Künstler, um die Anregungen, die befruchtend besonders von der Bühne ausgehen, handeln. Diese Fragen verlangen nach einer klaren Scheidung und Trennung. Einmal müssen wir den direkten Einflüssen des Theaters auf die Malerei nachgehen, auf die Gebiete also, wo es unmittelbar durch eine szenische Welt auf den Künstler derart wirkt, daß dieser zu einer direkten Darstellung des Theaterspiels oder der Bühne um ihrer selbst willen gelangt." Hier wird eine Situation bezeichnet, die grundlegende Voraussetzungen für eine wirksame Auswertung der bildkünstlerischen Darstellungen für den Theaterwissenschaftler birgt. Sie sind so grundsätzlicher Art, daß ausgesprochen worden ist (vergl. Helene Levinger, Augsburger Schultheater, Theater und Drama, 2, Berlin 1931, S. 56—57), ein Fehlen dieser Voraussetzungen würde eine Auswertung des Bildmaterials nicht nur unmöglich machen, es würde darüber hinaus auch von vornherein eine Aussonderung von für die Theatergeschichte verwendbarem Bildmaterial aus der unübersehbaren Fülle des Gesamtbestandes außerhalb jeder Möglichkeit liegen.

Eines ist sicher: es handelt sich hier um den Hinweis auf die idealen Voraussetzungen des „Theatralischen" im Bilde. Weiß man genau, daß der Künstler einen Theatervorgang um des Theaters willen dargestellt hat, und kennt man — was natürlich eine zweite wesentliche Voraussetzung ist — den Theatervorgang in seinen Grundlagen, so kann man an den Divergenzen zwischen Theatervorgang und Bilddarstellung die Stärke der allgemeinen Abweichungstendenz des Künstlers vom Ideal der photographischen Wiedergabe genau ablesen. Mit Hilfe dieses hieraus gewonnenen Maßstabes ist dann auch in Fällen, in denen ein genauer Vergleich von Theatervorgang und Bilddarstellung nicht mehr möglich ist, eine Trennung von rein künstlerischen und den theatralischen Elementen durchführbar.

Daß eine solche Situation im Mittelalter niemals auftritt, braucht kaum erwähnt zu werden. Tintelnot kann für seinen Fall, die Kunst des Barock, diese Gegebenheiten als ein wesentliches Hilfsmoment benutzen. Da dieses Hilfsmittel hier entfällt, so fehlt die gesicherte Grundposition, von der man ausgehen könnte.

Tintelnot fährt fort (S. 11): „Der Frage: Wie stellt die Malerei bewußt das Theater dar? tritt die andere gegenüber: Wie läßt sich die Malerei von den Gestaltungsprinzipien der Theaterinszenierung beeinflussen? Wo werden in der Malerei (des Barock und des Rokoko) Elemente der Komposition oder der Raumdarstellung bemerkbar, die zwar den Regie- und Dekorationsprinzipien der Bühnenpraxis entnommen sind, aber eine nicht im Sinne theatralischer Zweckbestimmung liegende, also nur bedingt theatralische Bildwirkung ergeben?"

Dies ist die erste Stufe der Verwischung der Grenzen zwischen künstlerischer Freiheit und Bindung an das Vorbild (im Idealfall = Modell), eine Verwischung, die den jeweiligen Fall um so unübersichtlicher macht, je weniger man den Künstler in seinem Verhältnis zum Modell kennt und kontrollieren kann.

Die Aufgabe aber wird gerade darin bestehen, dennoch einen methodisch gangbaren Weg zu finden, der eine Trennung von Theaterelementen und Kunstelementen — oder anders gesagt, eine Eliminierung der Theaterelemente, soweit sie in einer Bildgestaltung enthalten sind, ermöglicht. Da die positive Grundlage, nämlich die Kontrolle des Künstlers am Modell, fehlt, wird wahrscheinlich nur die Methode der negativen Auswahl, der Aussonderung alles dessen, was auf Grund jeweils darzulegender Umstände n i c h t Theaterdarstellung sein kann, bleiben.

Über die reine Frage der Möglichkeit einer Scheidung von künstlerischem und theatralischem Moment hinausgehend, betont Kelch überhaupt das grundsätzlich Problematische des „Theaterbildes", wenn er sagt (Werner Kelch, Theater im Spiegel der bildenden Kunst, Deutschland und Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jh., Schriften d. Ges. f. Thgesch., 51, Berlin 1938, S. 1—2; zit. Kelch): „Einmal wird das Bild stets ein unzuverlässiger Zeuge sein müssen, denn die vielen Faktoren, deren Zusammenwirken den Charakter einer Aufführung bestimmen, sind hier in einer Hand vereinigt, von einem Willen abhängig gemacht, und der Absicht ein Bild zu schaffen wird die Treue der Abbildung in jedem Falle untergeordnet werden müssen. Bereits das Festhalten eines Darstellungsmomentes ist dem Wesen aller schauspielerischen Leistung entgegengesetzt, deren Sinn dauernde Wandlung ist. Theater läßt sich nicht wörtlich abbilden." Diese Feststellungen scheinen dem Bestreben, auf dem hier betretenen Gebiete irgendwelche Ergebnisse zu erzielen, von vornherein ein „unmöglich" entgegenzustellen. Kelch findet für sich — er beschäftigt sich mit dem Theater und der Kunst des 18. Jahrhunderts — einen Ausweg, indem er schreibt (S. 153): „Selbstverständlich wird der Maler den Theatereindruck umformen müssen, wenn er ihn zu einem Bilde gestaltet, aber dieses ‚transforme' darf nicht zu einer Resignation führen, es braucht nicht so verstanden zu werden, daß durch die Umwandlung das Theaterbild eines wesentlichen Wertes beraubt würde. Hatten wir nicht feststellen können, daß selbst beim mehr abbildenden Kunstwerk die Umwandlung einsetzen mußte und daß auch das theaternahe Bild nur innerhalb gewisser Grenzen dokumentarische Geltung beanspruchen kann? Anforderungen dieser Art an das Bild stellen, würde Verständnislosigkeit dem Theater als auch dem Bild gegenüber heißen.

Das theaternahe Bild mit dem Bericht über optische Tatsachen stellt zwar eine notwendige Ergänzung dar und gibt uns die Möglichkeit zu Rekonstruktionen, aber das Fluidum einer vergangenen Theaterepoche kann vor einem Watteau viel eher zum Gegenwartserlebnis werden."

Ohne es zu merken, oder vielleicht auch nur ohne es zu erwähnen, verläßt Kelch hier die allgemeine Erörterung und kann seine Ausführungen — die doch grundsätzlich zum Phänomen Theater und Bildkunst gegeben werden — nur noch auf den engen Kreis der Blütezeit der 18.-Jahrhundert-Malerei speziell Frankreichs beziehen, wenn er sagt (S. 154): „Zweifellos werden wir jener vergeistigten Art der Umwandlung auch den größeren theaterwissenschaftlichen Wert zuerkennen können, denn letzten Endes kommt es mehr auf die großen künstlerischen Zusammenhänge an, weniger darauf, was eine Duclos als Ariadne anhatte und welche Bewegungen sie machte, als im Zusammenklang von Kostüm, Geste und innerem Ausdruck die Grundlage dieser Schauspielkunst zu finden." Dies ist äußerst problematisch, bricht doch hier, bevor noch die Umrisse einer annähernd zutreffenden Rekonstruktionszeichnung des Theaters einer bstimmten Epoche niedergelegt sind — und darauf allein kommt es doch der Theaterwissenschaft an, wie man annehmen sollte —, der höchst vage und im letzten nicht faßbare Begriff der „großen künstlerischen Zusammenhänge"

ein, der, an falscher Stelle angewandt, jede klare Sicht verhindert. Die Schau auf die großen künstlerischen Zusammenhänge war es, die den Umfang einer Literatur über Theater und Bildkunst im Mittelalter so ins Ungemessene steigen ließ, da die Anhaltspunkte schließlich so allgemein gefaßt wurden, daß am Ende der Gesamtbereich bildkünstlerischer Darstellungsformen ohne Unterschied mit in die „theaterikonographische" Betrachtung einbezogen wurde. Es war hier nötig, diese methodische Grundlage darzustellen, um zu zeigen, wie sie in ihrem Bereich (18. Jahrhundert) bis zu einem gewissen Grade ihre Berechtigung haben mag, aber auch da nur bis zu einem gewissen Grade eben. Ihr entgegen steht das positive Ergebnis der Voelkerschen Untersuchung von Chodowieckis Hamlet-Kupfern, die sich gerade durch ihre Akribie im Detail auszeichnet und die eben hieraus eine wirklich fundierte und belegbare Einsicht in die großen künstlerischen Zusammenhänge ermöglicht (Bruno Voelker, Die Hamlet-Kupfer Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Theatergeschichtliche Forschung, 29, Leipzig 1916).

Im Gegensatz zu Kelchs Ausführungen muß hier festgestellt werden, es kommt für die mittelalterliche Theaterhistorie in erster Linie darauf an, was, um mit Kelch zu sprechen „jene frühen Schauspieler anhatten" und was sie gestisch und mimisch für Mittel anwandten. Im Extrem gesagt, ist ein letztrangiger Künstler, der auf Grund irgendwelcher nachweisbarer enger Verbindungen zu den Mysterienaufführungen praktisch „Bühnenskizzen" angefertigt hat, in diesem Falle von weit größerer Bedeutung, als der größte Künstler der Zeit. Denn das von Kelch so bedeutungsvoll empfundene Fluidum kann im Falle des mittelalterlichen Theaters kaum wirklich von einer Bilddarstellung vermittelt werden, ganz abgesehen davon, daß es überhaupt zweifelhaft ist, ob die Bildkunst in irgendeinem Falle eine solche „Mittlerrolle" zu spielen in der Lage ist. Im übrigen könnte dies Moment durchaus in den Bestrebungen der Erkenntnis der mittelalterlichen Theatervorgänge nicht weiterhelfen.

Hier wird nun ganz deutlich, worin die Hauptschwierigkeit in diesem Falle liegt: in der Tatsache, daß, wie schon festgestellt werden mußte, keinerlei oder doch so gut wie keine Kontrolle des Künstlers oder des Kunstwerkes am Modell, am Schauspiel vorgenommen werden kann. Denn die Hilfsmittel, die etwa Voelcker im 18. Jahrhundert zur Verfügung stehen, die Kenntnis des Schauplatzes, des allgemeinen Schauspielstils sowohl als auch der besonderen Eigenart der einzelnen Darsteller und vieles andere mehr, die eine unschätzbare und für diesen Weg der Betrachtung unentbehrliche Grundlage für die Analyse der Bilddarstellung bilden, fehlen hier völlig.

Ebenso fehlt auch die zweite notwendige Voraussetzung, das Wissen um das Verhältnis des Künstlers zu seinem Objekt. Max Herrmann (Forschungen zur Thgesch. d. Ma. u. d. Ren., Berlin 1914; zit. Herrmann) sagt daher folgerichtig (S. 273—274): „Nicht von Bildern dürfen wir ausgehen, die ohne Wissen der Künstler theatralische Momente in sich aufgenommen haben. Unsere Grundlage müssen vielmehr solche Darstellungen bilden, die absichtlich zu dramatischen Dichtungen oder gar zu ihren Aufführungen in Beziehung gesetzt worden sind: wir werden uns an Bühnenbilder, oder wo solche noch nicht vorhanden sind, an Dramenillustrationen zu halten haben." Das heißt mit anderen Worten, es ist sinnlos, nach „Theater-Bildern" zu forschen oder angebliche „Theater-Bilder" zu untersuchen, die nicht in wirklich bekannt bewußter Beziehung zum Theater geschaffen worden sind. Selbst von solchen Darstellungen sagt Herrmann aber ganz konsequent (S. 274, vgl. auch S. 274—276): „Auch sie sind tatsächlich wissenschaftlich erst zu benutzen, nachdem wir den Versuch gemacht haben, die wirklich in ihnen enthaltenen Theaterelemente" (wozu zu bemerken ist: von deren Darinenthaltensein muß man doch aber wohl grundsätzlich wissen) „von den daneben in ihnen steckenden Elementen der bildenden Kunst zu sondern." Denn es ist selbstverständlich, daß man in keinem Falle mit Wiedergaben zu rechnen hat, die dem Ideal einer photographischen Präzision entsprächen. Vielmehr (Herrmann S. 7) „Szenenbilder aus älterer Zeit haben nicht den unmittelbaren

Realitätswert, den die heutigen Momentaufnahmen theatralischer Leistungen besitzen; andererseits kann in ihnen, auch wo sie in Form von Dramenillustrationen auftreten, ein Stück der wirklichen Aufführung mit überliefert sein. Dieses echte Stück gilt es herauszuholen oder —" und nun kommt Herrmann auf eine Wendung, die von höchstem Interesse ist, „— oder die völlige Theaterfremdheit der betreffenden Illustration aufzuzeigen und so durch die Fortschaffung unbrauchbaren Materials der Theatergeschichte einen Dienst zu erweisen — in erster Reihe müssen zu dem Zwecke die Elemente ausgesondert werden, die durch die rein bildkünstlerischen Aufgaben der betreffenden Darstellung bedingt sind."

Also eine negative Auswahl, ein, wie schon gesagt, Aussondern all der Bildmotive, die k e i n e Theater-Darstellung sein können, weil sie, wie Herrmann treffend sagt, durch die „rein bildkünstlerischen Aufgaben" und — wir müssen vom Standpunkt der Kunstwissenschaft aus sagen — rein stilgeschichtlichen oder ikonographisch-historischen Verbundenheiten „der betreffenden Darstellung bedingt sind".

I. Stilkritik

Zu Beginn unserer grundsätzlichen Erörterung des Themas der Wechselbeziehungen zwischen Theater und Bildkunst im Mittelalter müssen wir jene Stimmen behandeln, die ohne Detailangaben, ohne konkrete Beziehungen aufzuzeigen oder Beweise zu versuchen, nur von der Möglichkeit oder von der Sicherheit einer Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele sprechen.

Es steht also nicht der Einzelfall zur Diskussion, sondern es geht um die Einwirkung auf breitester Basis, und damit geht es dann schließlich um die Frage, ob ein solcher Einfluß der Mysterien geistesgeschichtlich denkbar, ob die Konstellation der Bildkunst im Mittelalter so ist, daß man Beziehungen dieser Art überhaupt annehmen kann, oder ob bestimmte Voraussetzungen, die solche Gedanken zulassen, gegeben sein müssen. Es ist dies endlich die Frage nach der Natur dieser Voraussetzungen und der eventuellen zeitlichen Begrenzung solcher Beziehungen auf Grund der stilgeschichtlichen Situation.

Zunächst der Versuch, die wichtigsten aus der Vielzahl der Meinungen gegeneinander zu stellen, um ein Bild vom gedanklichen Gang der Entwicklung dieses Forschungsabschnittes zu erhalten. Nur wenige Autoren sind es, die zu diesem Punkte Ausführliches gegeben haben und die bestrebt sind, nicht allein Vermutungen oder Behauptungen aufzustellen, sondern auf Grund kritischer Untersuchungen und Überlegungen zu beweiskräftigen Schlüssen zu kommen. Die größere Mehrheit der Autoren hat nur allgemein gehaltene Feststellungen, oft auch einfache Behauptungen. Sie zu erwähnen, wird nur notwendig sein, soweit sie sich mit den Gedanken der grundlegenden Arbeiten berühren.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß aus der Beschäftigung mit dem Problem des Ursprunges mittelalterlicher Kunstdarstellung der Versuch unternommen worden ist, gewisse Grund- oder Primärquellen aufzufinden und zu formulieren, die man als Ausgangspunkt der thematisch-ikonographischen Entwicklung christlicher Kunstübung im Mittelalter ansehen kann. Unter diese primären Quellen ist schon frühzeitig das geistliche Schauspiel gestellt worden;

die ersten Angaben zu dieser Frage von theatergeschichtlich-philologischer Seite stammen unseres Wissens von Mone[1]), die von kunstwissenschaftlicher Seite im deutschen Sprachgebiet von Springer[2]).

Aber schon Springer bleibt nicht bei der bloßen Einreihung der Schauspiele in seine Quellenreihen stehen, sondern er versucht eine Eingliederung in den historisch-stilistischen Entwicklungsprozeß der mittelalterlichen Kunst. Dabei ist Springer aber noch sehr vorsichtig[3]).

Carl Meyer greift Springers Ideen lebhaft auf und führt sie, nach anfänglichen kleinen Unstimmigkeiten[4]), unter Außerachtlassung der schon von Springer selbst vorgebrachten Einwände, konsequent zu einem System ikonographischer Untersuchung durch, das in den Mysterien eine außerordentlich ergiebige Quelle sieht, Bildwerke in Komposition und Detail zu interpretieren[5]). Allerdings macht er noch den Versuch, eine gewisse chronologische Abfolge zu ergründen und nach bestem Wissen historisch nachzuprüfen.

Darüber hinaus tut dann Weber[6]) den entscheidenden Schritt. Er emanzipiert sich völlig vom historischen Detail und spricht mehrfach die Überzeugung aus,

„daß das kirchliche Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes namentlich der gotischen Kathedralen ist, ja, daß die Skulpturen an den Außenseiten der Kirche ebenso wie an manchen Orten die Malereien des Inneren, oft nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind, die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platz vor derselben, vor den Augen des Beschauers sich entfalteten[7])."

So kommt Weber auch zu Angaben über ganze Gruppen von Kunstwerken[8])

---

[1]) Franz Joseph Mone, Altdeutsche Schauspiele, Nat. Lit. 21, 1841 (zit. Mone, 1841) und ders., Schauspiele des Mittelalters. Aus Handschriften hg. u. erklärt, Karlsruhe 1846, 2 Bde. (zit. Mone, 1846). Einleitungen zu den Texten.

[2]) Springer, I, S. 125 ff.; noch früher liegt die allgemein gehaltene Angabe von Wilhelm Wackernagel, Kleine Schriften, Bd. II, Abhandlungen zur deutschen Litgesch., Leipzig 1873, S. 83.

[3]) Springer, I, S. 128: „Durchaus unstatthaft ist natürlich die Annahme, als ob die gleichzeitigen Bildner stets nur in unselbständiger Weise, Copisten ähnlich, die dramatischen Motive wiedergegeben hätten."

[4]) Carl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, in: Vierteljahresschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, hg. v. Ludwig Geiger, I, S. 162 ff., S. 356 ff., S. 409 ff., 1886 (zit. C. Meyer), S. 166 schreibt er: „Jedenfalls sind die geistlichen Spiele und die kirchliche Bildkunst der genannten Jahrhunderte (15. u. 16. Jh.) aus der nämlichen künstlerischen Anschauungsweise hervorgegangen (gemeint ist der Drang zum Derbrealistischen), ja, es walten geradezu gegenseitige Beziehungen zwischen denselben."

[5]) C. Meyer, S. 429: „Die Übereinstimmung zwischen geistlichem Schauspiel und kirchlicher Kunst des späten Mittelalters ist eine zwiefache; sie betrifft entweder das Detail oder die Gruppierung im großen und ganzen." Vergl. auch noch ebd. S. 365.

[6]) Paul Weber, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge, Stuttgart 1894 (zit. Weber).

[7]) Weber, S. 8.

[8]) Weber, S. 102: „Ich kann mich des Eindruckes nicht erwehren, daß diese zierlichen, meist französischen Klappaltärchen des 13. und 14. Jahrhunderts zuweilen einfach eine gedrängte Wiedergabe des Passionsspieles im kleinen sind, wie viele gleichzeitige Kirchenportale im großen."

oder über das Schaffen von Künstlern, wie Altdorfer, Dürer oder Michelangelo[9]), die er ganz von Schauspieltraditionen abhängig macht. Außerdem führt er eine methodische Neuerung ein. Er rekonstruiert nicht erhaltene, aber von ihm angenommene Texte aus den Denkmälern. So sicher ist er, daß nur das geistliche Schauspiel Stoff und Kompositionsidee geliefert haben kann, daß er da, wo Stoff und Kompositionsidee lange vor dem Auftreten entsprechender Spiele erscheinen, ganz notwendig auf Spiele als Voraussetzung schließt, die uns nur nicht erhalten sind[10]).

Damit ist nun jede Kontrollmöglichkeit aufgehoben. Die Frage aber, ob denn wirklich die Spiele eine Wirkung getan haben können oder getan haben müssen, ob nicht vielmehr andere Komponenten da sind, die eine Wirkung der Spiele ausschließen, ist noch nicht gestellt. Weber zweifelt noch mit keinem Wort. Auch das stilistische Problem existiert für ihn noch nicht. Er arbeitet ganz auf ikonographischer Grundlage und kommt von dieser Seite zu seinen Schlüssen.

Erst Kraus[11]) nimmt wieder engeren Bezug auf Springer[12]) und betont wie dieser die öffentliche Heilsverkündigung der Kirche als Hauptgrundlage christlichen Kunstschaffens im Mittelalter, zieht aber ebenfalls das geistliche Schauspiel mit in den Kreis der Primärquellen, wo es allerdings mit „gewissen Volksüberlieferungen, Volkssitten usf." an ziemlich letzter Stelle steht[13]). Auch ist Kraus geneigt, eher der Tradition christlicher Kunst Bildformungen zuzusprechen, etwa das System der Typologie, das schon in altchristlicher Zeit erscheint, und das Schauspiel hier nur als Parallelentwicklung zu bezeichnen[14]). Um so mehr erstaunt daher das Eingehen auf Webers Gedanken, denen er „im großen und ganzen als wohlbegründet" zustimmt[15]).

Einen erneuten Vorstoß in ganz radikalem Sinne unternimmt Émile Mâle[16]).

---

[9]) Weber, S. 143: „Die Passionsfolge eines Dürer, die Holzschnittfolge vom ‚Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechtes' eines Altdorfer, sie sind sowohl in der Auswahl als in den zahllosen Einzelheiten ihrer Szenen getreue Widerspiegelungen der Schauspiele ihrer Zeit."

[10]) Vergl. etwa Weber, S. 48, 53, 69—70 u. a. Vergl. auch Curt Habicht, Die ma. Plast. Hildesheims 1917, S. 4.

[11]) F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst, 1896—1908 (zit. Kraus, KG.)

[12]) Kraus, KG. II, 1, S. 268.

[13]) Kraus, KG. II, 1, S. 269.

[14]) Kraus, KG. II, 1, S. 270.

[15]) Kraus, KG. II, 1, S. 422—423. Vergl. hierzu auch die Begründung der gleichen Auffassung durch G. Bebermeyer, Kunst und Literatur in ihren Wechselbeziehungen, Reallexikon zur dt. Litgesch., hg. v. Merker und Stammler, II, 1926—1928 (zit. Bebermeyer, RL.) S. 163: „Den mittelalterlichen Menschen waren die Mysterienspiele durch die üblichen Darstellungen in der Kirche wohlvertraut. Wollte sich also der bildende Künstler der Volksseele verständlich machen, so brauchte er nur bekannte Bühnenbilder zu kopieren." Dazu ist nur zu fragen, wie sich denn der Künstler der „Volksseele" in früherer Zeit verständlich gemacht hat!? Ebenso, allerdings etwas abgeschwächt, äußert sich Bebermeyer im „Sachwörterbuch der Deutschkunde", Leipzig 1930, I, S. 295—260. Vergl. auch weiter Bebermeyer, Die deutsche Dicht- und Bildkunst im Spätmittelalter, in: Deutsche Vierteljahresschrift, VII, 1929, S. 321.

[16]) Emile Mâle, Le Renouvellement de l'Art par les Mystères à la fin du moyenage, Gazette des Beaux Arts, 47. Jg., 3. Per., 31. Bd., 1904, S. 89—106, S. 215—230, S. 283—301, S. 379—394 (zit. Mâle 1904). Vergl. auch Emile Mâle, L'art religieux à la fin du moyenage en France, Paris 1908, cap. 1 u. dass. 2. Aufl. 1922, cap. 2 (zit. Mâle fin. und Mâle fin. 1922).

Er ist der erste, der konsequent seine Gedanken zu Ende denkt und der nicht nur in formal ikonographischer Hinsicht den von ihm vertretenen Standpunkt zu erweisen sucht[17]), sondern der darüber hinaus auf das Stilistische eingeht und feststellt: Die bedeutende Wandlung der mittelalterlichen Kunst vom 13. zum 14. Jahrhundert, vom Stilisierten, Weltfernen, zum Realistischen, Welt=orientierten, habe sich auf Grund der Vorbilder der realistisch gestalteten Schau=spielszenen der die biblische Historie vergegenwärtigenden Mysterien vollzogen. Mit anderen Worten heißt das: Durch die lebendige, lebenskräftig=reale An=schaubarkeit der heiligen Szenen im Schauspiel, durch die Verpflanzung des historisch und geistig fern Liegenden, im ideellen Raum allein bisher Existie=renden in die Umgebung der täglichen Welterfahrung, sieht der Künstler zum ersten Male die Möglichkeit, ja die erstrebenswerte Aufgabe einer Orientie=rung am Realen.

Das bedeutet nichts anderes als eine Einsetzung der Mysterien als zentrale Entwicklungsmacht der abendländisch=christlichen Kunst des ausgehenden Mittelalters.

Mâle schlägt dabei einen überaus seltsamen Weg ein. Er stellt fest, daß viele der in dieser Zeit neu auftretenden Motive sich in den „Meditationes de Vita Christi" des Heiligen Bonaventura (Pseudo=Bonaventura: wohl Johannes de Caulibus[18]) finden, sieht aber dann auch fast alle jene Motive im Schauspiel auftreten und schließt nun:

„La mise en scène des Mystères transforme l'iconographie. Les innovations icono=graphiques de l'auteur des ‚Méditations' entrent dans l'art par l'intermédiaire des Mystères[19])."

Von hier aus entwickelt Mâle nun die Abhängigkeit der einzelnen Bildmotive und kommt am Ende zu der Feststellung der Wandlung der Bildkunst durch die Schauspiele zur realistischen Erfassung der Welt.

Die Nachfolge Mâles ist zahlreich. In äußerster Variationsfähigkeit, oft ohne Mâle zu nennen, werden die gleichen Gedanken im unterschiedlichsten Zu=sammenhang ausgesprochen[20]). Am weitesten, vielleicht noch über Mâle hinaus,

---

[17]) Die zahllosen Einzelmotive, die Mâle namhaft macht, bilden den Grundstock, auf dem die folgenden Autoren, die sich zu diesem Thema und zu speziellen Details geäußert haben, fußen. Vergl. dazu Eugen Lüthgen, Die niederrheinische Plast. von der Gotik bis zur Ren., Straßburg 1917 (zit. Lüthgen, I), S. 5, Anm. 4 (S. 438): „Er ist es, der durch seinen steten Hinweis auf den Einfluß der Mysterienspiele die all=gemeine Wirrnis bis zum Höhepunkt geführt hat."

[18]) Vergl. Col. Fischer, in: Archivum Franciscanum Historicum, 25, 1932, S. 3—35, 175—209, 305—348.

[19]) Mâle, fin. Überschriften zu cap. 1. Vergl. auch Mâle, fin. 1922, S. 36 ff., und Mâle, 1904, S. 89—106 und S. 229.

[20]) Allgemein gehaltene Hinweise finden sich noch bei: F. Baumgarten, Ztschft. f. bild. Kunst, NF, Bd. 8, 1897, S. 28; G. Bebermeyer in: Reallex. z. dt. Litgesch. (Merker/Stammler) II, S. 163 ff., spez. 164. A. Rohde, Passionsbild und Passionsbühne, Berlin 1926 (zit. Rohde) S. 26; F. Panzer in: Ilbergs Neue Jahrbücher, VII, 2, 1904, S. 139; J. Petersen, Das dt. Nattheater, 1919, S. 15—16; A. Rapp, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter, Diss. München 1932, Kallmütz 1936 (zit. Rapp) S. 29—30, auch S. 40

geht Boehn[21]), wenn er nach ausführlicher Erörterung zahlloser Einzelmotive schreibt:

„In der Tat zeigt uns die Kunst der Zeit ihre Bühne wie in einem Spiegel, und zumal sind uns das 15. Jahrhundert und das erste Drittel des 16., welche die Hochblüte der Mysterienaufführungen erlebten, dadurch in geradezu wunderbarer Weise erschlossen. Die Memling, van Eyck, Rogier van der Weyden, Heemskerk, van Orley, Mabuse, Petrus Christus, der sogenannte Meister von Flémalle u. a. haben anscheinend in den Bildern aus der Heiligen Geschichte, die sie gemalt haben, nichts anderes vor Augen gestellt, als was sie eben auf der Bühne gesehen hatten[22])."

Hier also werden die Mysterienspiele als fast ausschließliche Grundlage der Kunstdarstellung, wesentlich des 15. und 16. Jahrhunderts, angesehen. Dies Verhältnis wird aber nicht nur für diese Zeit, sondern für das ganze christliche Mittelalter angenommen.

Es ist an dieser Stelle die Frage zu untersuchen, woher denn wirklich der Stilwandel zum Realismus am Ende des 13. Jahrhunderts kommt, denn Boehns Ausführungen sind ja doch nichts anderes als eine logische Weiterführung der Gedankengänge Mâles.

Sind die Mysterienspiele Anreger, oder worin sonst haben wir die Ursachen dieser Entwicklung zu sehen? Inwieweit ist der Einfluß der Mysterienspiele zuzugeben, einzuschränken oder abzulehnen?

Eng mit diesen Fragen verbunden ist die Untersuchung des Wollens und Sollens christlicher Kunst, die Erforschung, ob ihr inneres Wesen sich mit der Vorstellung einer solchen Bestimmung durch ein äußeres Moment, wie es der Mysterienspieleinfluß darstellen würde, verträgt.

Es kann hier nicht Aufgabe sein, das Wesen christlicher Kunst in allen Einzelheiten zu untersuchen. Es kommt einzig darauf an zu erkennen, daß wir es mit einer Kunst zu tun haben, die wesentlich am Bedeutungshaften, nicht am Sinnlich-Anschaubaren sich orientiert, die kurz gesagt eine Symbolkunst ist. Ihr tiefster Zweck ist es, eine nicht sinnlich-anschaubare, eine geistige Wirklichkeit in die Sphäre des sinnlich Erfahrbaren zu transponieren, wobei immer ein Rest rein geistigen Gehaltes bleibt, der sich der vollständigen Umsetzung entzieht und der in häufigen Fällen durch das dem Bilde beigegebene Wort zu

---

und S. 56, wo er sagt: „— nach 1500 wurden ganze Nebenszenen wiedergegeben." Im gleichen Sinne S. 90; J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1924 (zit. Sauer, III) S. 283, 287, 431. W. Scherer, Gesch. d. dt. Lit., 11. Aufl., Bln. 1908, S. 247; R. Stumpfl in: Ztschft. f. dt. Phil., Bd. LV, 1930, S. 247, wo er auf die Möglichkeit hinweist, daß man in Darstellungen von Szenen der heiligen Geschichte in kirchlichen Räumen Schauspielszenennachbildungen zu sehen habe. Dagegen Rapp S. 18. Weiter noch Stumpfl ebd. S. 248; W. Waetzold, Dt. Wortkunst und dt. Bildkunst, Bln. 1916, S. 4—5; sehr weit geht L. Maeterlinck, Le genre satirique dans la peinture flamand, Bruxelles 1903, S. 77—78, besonders was seine Hinweise auf die Anfänge des geistlichen Spieles betrifft; K. Künstle, Ikonographie, 1928, S. 109 (zit. Künstle). Dies ist nur eine Auswahl der wichtigsten Stimmen.

[21]) Max von Boehn, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit, Berlin 1921 (zit. Boehn).

[22]) Boehn S. 118—119. Vergl. auch S. 115—116 und S. 112 u. a.

erfassen gesucht wird. Bild und Wort gehören in dieser Kunst auf das engste zusammen.

Der letzte Ursprung dieser Kunst liegt so wenig im Bereich dieser Welt, als diese Kunst Bezug auf diese Welt hat.

Augustin sagt:

„Denn all das Schöne, das aus des Künstlers Seele in das Werk kunstreicher Hände fließt, stammt von jener Schönheit, die über allen Seelen ist, nach der meine Seele verlangend seufzet bei Tag und Nacht[23])."

Das ist dichterisch, aber doch eindeutig formuliert, die Grundauffassung vom Wesen der Kunst, die sich durch das gesamte Mittelalter hinzieht.

Aus dieser Vorstellung wird nun ein System, eine Welt bedeutungshafter Bezüge errichtet, die zu versinnlichen die Kunst einzig anerkannt wird.

Durandus sagt:

„Quaecumque in ecclesiasticis officiis ac rebus in ornamentis consistunt, divinis plena sunt signis atque mysteriis, ac singula sunt caelesti dulcedine redundatia: si tamen diligentem abeant inspectorem, qui noverit ‚mel de petra sugere oleumque de durissimo saxo[24]'."

Und der heilige Thomas von Aquin legt in wenigen Sätzen den Sinn und die Aufgabe der Kunst fest:

„Primo ad instructionem studium, secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneant, tertio ad excitandum devotionis affectum[25])."

Damit wird deutlich, daß in dieser Zeit die Kunst als Kunst kaum anerkannt wurde, daß sie demzufolge auch nicht zuerst künstlerische Bedürfnisse zu erfüllen hatte oder, besser gesagt, erfüllen konnte oder durfte, sondern ihrer Aufgabe nach eingesetzt wurde als Interpretor des theologisch-didaktischen Gedankensystems der Kirche[26]).

„Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem[27])." Das ist der Leitsatz der bei allen Theoretikern und Symbolikern des Mittelalters zu finden ist. Dieser Satz ist zu paraphrasieren in: „Natura materialis significat naturam spiritualem",

---

[23]) Augustinus, Confessiones. ed. Aurelius Augustinus, Bekenntnisse. Vollständige Ausgabe, eingeleitet und neu übertragen von Wilhelm Thimme. Bibliothek der alten Welt, Zürich, Artemis, 1950, S. 286. Zur Bedeutung von Augustins Kunstanschauung für das Mittelalter vergl. August Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, 1922, Bd. III.

[24]) Rationale, ca. 1286, zit. n. Sauer, III, S. 2.

[25]) Summa theolog. 2, 2, zit. n. Sauer, III, S. 279. Vergl. auch Durandus: „Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae." Zit. n. Sauer, III, S. 279.

[26]) Sauer, III, S. 279 sagt sehr treffend: „Das Moment des Schönen an und für sich fehlt in dieser ganzen Literatur. Was diesen Menschen als Kunst erscheint, ist nichts anderes als ins Stoffliche übersetzte Theologie, wie ja auch der Abschnitt über kirchliche Kunst und Kunstwerke als ein Bestandteil der Liturgik gefaßt wird."

[27]) Sauer, III, S. 381.

nur daß man natürlich im Mittelalter „natura" nicht so an diese Stelle gesetzt hätte. Dennoch ist die Umstellung erlaubt, denn nichts existiert für die Kunst dieser Zeit, was nicht als Bezug auf das Jenseitige existiert. Alles muß dieser einen Idee dienen[28]). Denn die Welt ist dem mittelalterlichen Menschen Symbol. „Man kann die Welt definieren als einen Gedanken Gottes, der durch das Wort (Logos = Christus) zur Tat geworden ist. Wenn dies zutrifft, so verbirgt jedes Wesen einen göttlichen Gedanken. Die Welt war also für die Menschen des Mittelalters ein Buch mit doppeltem Sinn, das man mit Hilfe der Bibel entziffern konnte[29])." Den Schlüssel aber für dieses große symbolische Bild, das sich dem Auge des Christen darbietet, lieferten die Männer, die die zitierte Auffassung vom Sinn der Kunst darlegten, Durandus, Honorius, Augustodunensis, Petrus Comestor, Vinzenz von Beauvais, der heilige Thomas von Aquin; aus ihren Worten wird deutlich, daß die Welt selbst noch in dem Augenblick, da sie für die Kunst (formal) interessant zu werden beginnt, nämlich am Ende des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts, noch immer Gegenstand geistiger Spekulationen ist, daß sie noch immer als Repräsentation einer höheren Wirklichkeit empfunden wird. Kann nun eine Kunst, die auf solchem Boden steht, durch einen Anstoß aus der Bahn geworfen werden, wie ihn die Mysterienaufführungen darstellen sollen? Ist es denkbar, daß eine Kunst, die in einer mehr als tausendjährigen Tradition, aus dem Geiste geboren, vom Geiste geführt und geleitet worden, plötzlich aus so ganz anderen Bezirken einen Anstoß bekommen haben kann, der sie im Kern zu ändern in der Lage ist? Das ist zumindest unwahrscheinlich.

Wenn eine Annäherung der Kunst an die Natur, an das reale Bild der Welt am Anfang des 14. Jahrhunderts festzustellen ist, so ist zuerst und vor allem nachzusehen, ob nicht geistesgeschichtlich ebenfalls eine Entwicklung zu beobachten ist, die zwar nicht die Wandlung bedingt (solche Kausalverkettungen sind natürlich unzulässig[30]), die aber Anzeichen sein könnte für eine grundlegende Wandlung der geistigen Einstellung der Menschen des Mittelalters, aus der heraus die folgende Entwicklung zur Gotik, aus der heraus auch die Entwicklung der Spiele vom liturgisch-gebundenen Anfang zum Exzeß der Frankfurter und Donaueschinger Passion sich erklären ließe. Wenn man sowohl in der Bildkunst als auch in den Mysterien eine solche Entwicklung zum Realis-

[28]) „Alle frühchristlichen und mittelalterlichen Kunstwerke sind irdische Verkörperungen himmlischer Realitäten, und dies, daß sie in ihrer stofflichen Realität eine transzendente repräsentieren, daß sie in ihrem Bilde das Jenseitige im konkreten Gegenstand gegenwärtig machen, dies gibt ihnen ihr ‚Kunstsein', ihre Gestalt." A. Stange, Das frühchristl. Kirchengebäude als Bild des Himmels, Köln, 1950, S. 61.

[29]) E. Mâle, Die kirchliche Kunst des XIII. Jh. in Frankreich, Paris 1907, S. 41 u. 45 (zit. Mâle, XIII). Vergl. auch Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921 (zit. Baum, Bildwerke), S. 44. Fr. Panzer, in: Ilbergsche Neue Jahrbücher, VII, 2, 1904, S. 152—153 u. ff., Sauer, III, S. 377.

[30]) Sauer, III, S. 48, sagt sehr richtig, daß z. B. die Schriften der großen Symboliker des 13. u. 14. Jahrhunderts durchaus nicht als Handbücher für die Künstler zu verstehen seien, sondern vielmehr „— sind sie ja genau ebenso wie die Kunstwerke nur das Echo der Zeitvorstellungen". Vergl. noch Panzer in: Ilbergsche Neue Jahrbücher, VII, 2, 1904, S. 138, und Romuald Bauerreis, Pie Jesu, München, 1931, S. 117.

mus beobachten kann, liegt der Gedanke nahe, als Ursache eine allgemeine Bedingtheit, ein Zurückgehen auf eine gemeinsame Grundlage, nämlich die veränderte Anschauungsweise der Zeit anzunehmen.

Es sind in dieser Richtung eingehende Untersuchungen angestellt worden von zwei Forschern, die, wenn auch im Einzelergebnis zu unterschiedlichen Schlüssen, so doch im Grundlegenden zu einer Auffassung sich bekennen: In der veränderten Grundhaltung der Zeit habe man die Wandlung der Kunst, und man kann wohl hinzufügen: der Mysterienspiele, zu erkennen. Dvořàk, dessen Studie „Über Idealismus und Naturalismus in der gotischen Malerei und Plastik" einzig der Ergründung dieser Frage gewidmet ist, kommt zu der Überzeugung, der berühmte und in seiner Wirkung und Bedeutung viel diskutierte Realismus-Nominalismus-Streit der Hochscholastik[31]) habe den Anlaß gegeben. Die Wandlung der Einschätzung in der Auffassung vom Realwert und Nominalwert der Begriffe habe, wie aus zahlreichen Beispielen hervorgeht, eine Wandlung der Stellung des Menschen zur Natur bewirkt, was für die Kunst eine Aufwertung der Natur im künstlerischen Sinne bedeutet[32]). Dvořàks Deutung ist vielfach widersprochen worden[33]), vor allem mit dem Hinweis, was sich im Gebiet der hohen Philosophie und Theologie abgespielt habe, läge in einer so anderen Sphäre, daß seine Bedeutung für die Kunst abzustreiten sei. Dvořàk hat aber sicher niemals daran gedacht, eine Kausalverbindung herzustellen, vielmehr wird er an die auch aus dem wenigen, was hier zitiert worden ist, deutlich gewordene enge Verbindung von Kunst und Theologie in jener Zeit gedacht haben. In vielen Fällen vereinigen sich doch Künstler und Theologe in einer Person, man denke nur an Bernward von Hildesheim.

Eine andere und in manchem vielleicht eindringlichere Erklärung gibt Sauer[34]) mit dem vielfach und aufs energischste vorgetragenen Hinweis auf die Mystik in der ganzen Breite ihrer Bewegung.

Schon Thode hat ausführlich auf die Bedeutung der franziskanischen Frömmigkeit für die Bildkunst des Mittelalters hingewiesen. In der Tat wird ja nirgendwo so sehr der Wandel der Stellung des Menschen zu Gott und damit zur Natur deutlich als eben bei Franziskus[35]). Die Stigmatisation ist die radikalste Reaktion

---

[31]) Dazu Theodor Steinbüchel, Das Menschenbild des christlichen Mittelalters, Sonderausgabe der wissenschaftlichen Buchgemeinschaft, Tübingen 1951. Auch Rudolf Stadelmann, Vom Geist des ausgehenden Mittelalters, Studien zur Geschichte der Weltanschauung von Nikolaus Cusanus bis Sebastian Frank, Halle 1929 (zit. Steinbüchel und Stadelmann).

[32]) Vergl. dazu Stadelmann, S. 33: „Für den Nominalismus zuerst hat der Mensch seine organische Stellung in einem natürlich-übernatürlichen Kosmos verloren und muß eine andere mühseligere Beziehung von Subjekt und Objekt suchen, zweifelnd oder tollkühn, jedenfalls ohne die alte Sicherheit und Geborgenheit."

[33]) Vergl. nur Joseph Sauer, Wesen und Wollen der christlichen Kunst, Freiburg 1926, S. 14, und Anm. 33 (S. 21, zit. Sauer, IV).

[34]) Vergl. auch Joseph Sauer, Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins, Augsburg o. J. (zit. Sauer, II, S. 3).

[35]) Sehr wichtig ist in diesem Zusammenhang das stark volkstümliche der franziskanischen Frömmigkeit. Franziskus geht nach Erlangung des Predigtrechtes durch Innozenz III. (1210) nach Norditalien und zieht wandernd und predigend umher. Er

dieser extremen Konzentrierung des Individuums auf das persönlich-subjektive Erlebnis des Göttlichen[36]). Die Geburt des Andachtsbildes, der Schmerzensmanns-Frömmigkeit und der Pietà fällt in diese Zeit. Es ist die Gefühlsbeseelung des bisher nur im rein geistigen Raum existierenden (historischen!) Ereignisses der Erscheinung des erlösenden Gottes. Christus wird Mensch und seine Leiden werden menschliche Leiden[37]). Seine Schmerzen werden mit aller Inbrunst des mitleidenden Gefühls nachempfunden, das Bewußtsein der Realität jenes Geschehens erwacht[38]).

Dieser neue Realismus entsteht aber eben in jenem Lande, in dem Franziskus seinen Orden gründet und aufbaut, von dem die große Bewegung der mystisch-verpersönlichenden Weltanschauung ausgeht — in Italien. Die italienische Kunst des ausgehenden 13. Jahrhunderts und des beginnenden 14. Jahrhunderts ist die große Vorschule des europäischen Realismus. Der Weg über Avignon, über den Hof des Papstes, an dem ständig italienische Künstler tätig sind, man denke nur an Simone Martini, ist längst erkannt. Selbst Mâle, der Vater der hier diskutierten Ideen hat diese Zusammenhänge einsehen müssen. Allerdings ist er noch zu sehr in seinem eigenen Gebäude gefangen, als daß er die volle Konsequenz aus dieser Erkenntnis der Bedeutung der italienischen Kunst des Trecento und des Quattrocento hätte ziehen können[39]). Tatsächlich liegt hier aber die Brücke. Im Zusammentreffen von Süden und Norden im burgundischen Raum und im Wirken der gleichzeitigen Hochblüte der Mystik der jetzt auch am Rhein, besonders in Köln aktiven franziskanischen Bewegung[40]), entsteht

---

spricht die Sprache des Volkes, jeder kann ihn verstehen. Vergl. Henry Thode, Franz von Assisi, Bln. 1904 (zit. Thode) S. 60—61: „Er (Franziskus) hat das bis dahin unter geistiger Bevormundung gehaltene individuelle Gefühl erlöst und ihm für alle Zeiten die selbständige Berechtigung erworben. — Die Einheit von Gott und Welt ist Grundgedanke in des Franziskus Predigt gewesen. — Bis auf die Zeit des Franziskus war über dem Gott Christus der Mensch Christus kaum verstanden worden, jetzt trat der Mensch Christus in den Vordergrund."

[36]) Vergl. Thode, S. 41 ff. Auf dem Gebiet der theologischen Philosophie führt diese neue Schau des Göttlichen, die sich in einer neuen Schau der Welt ausdrückt, schließlich zur Formulierung des Nikolaus Cusanus: „Ipsa creatura est esse dei." Docta ignorantia, II, c. 3, zit. n. Stadelmann, S. 41.

[37]) „Indem aber der Mensch sich völlig mit Gott vereint, wird Gott zum Menschen." Baum, Bildwerke, S. 8.

[38]) Vergl. dazu die ausführlichen Darlegungen zu den Passionsszenen bei Sauer, II. Siehe auch Sauer, IV, S. 14 u. Anm. 33 (S. 21), wo er gegen Dvořáks These Stellung nimmt. S. 14 bezeichnet er die Mystik den Hauptanlaß der Gesinnungswandlung auch in der Kunst. „In der Mystik versenkt sich der Extatiker, wie wir bei Bernhard von Clairvaux, bei Franz von Assisi, Ubertin von Casale, Mechthild von Magdeburg, Gertrud der Großen, Seuse u. a. m. sehen können, so tief als unmittelbarer Zuschauer in die einzelnen heilsgeschichtlichen Vorgänge, daß sie geradezu als eigene Erlebnisse mit aller Einläßlichkeit und Ausmalung geschildert werden." Diese mystischen Schilderungen, die lange vor der Entwicklung der großen Passionen entstanden sind, bilden ohne Frage nicht nur die Grundlage der neuen Kunst, sondern bilden auch einen wesentlichen Grundstock auf dem die Verfasser der Passionen aufbauen.

[39]) Mâle, fin. 1922, S. 1—2 und 1. Kap. S. 3—4, spez. S. 22 ff. Trotzdem hält er nach wie vor an der Bedeutung der Mysterienspiele als Bildquelle fest. „Après l'art italien, c'est la théâtre religieux qui a le plus contribué à mondifier notre ancienne iconographie." Mâle, fin. 1922, S. 25 und weiter da.

[40]) Fritz Witte, in: Ztschrft. f. christl. Kunst, 1911, S. 358.

eine neue Kunst[41]). Man wird also wohl die Wandlung der Kunst aus diesen Zusammenhängen heraus zu verstehen haben. An eine aktive Mitwirkung der Mysterienspiele kann nicht gedacht werden, vielmehr sind diese nur als eine wesentlich später liegende Parallelerscheinung gleicher Bewegungen auf benachbartem Gebiet zu erkennen.

Damit wäre der Hauptgegenstand der Erörterung soweit geklärt, daß zu einem zweiten wesentlichen Punkt übergegangen werden kann, zur Frage nach dem Wesen dieses neuen Realismus, seiner Bedeutung im Bewußtsein der Künstler und seiner tatsächlichen Stellung zur Welt. Inwieweit haben wir in dem neuen Realismus eine Kunstbewegung zu sehen, die einer echten Rezeption der Wirklichkeit fähig ist oder diese anstrebt. Denn nur ein solcher „echter" Realismus könnte für das vorliegende Problem von Bedeutung sein. Diese Kunst aber im richtigen Sinne realistisch zu nennen, geht kaum an.

Realismus der Darstellung meint Vollständigkeit der Wiedergabe des real Geschauten, bedeutet Bild der Natur, so wie sie dem Künstler in ihrer Ganzheit erschienen und wie sie von ihm in ihrer Ganzheit wiedergegeben ist. Von einer solchen Totalität, die allein aber den wahren Realismus darstellt, kann selbst am Ende des 15. Jahrhunderts noch keine Rede sein, wie viel weniger am Ende des 13. oder am Beginn des 14. Jahrhunderts. Es ist vielmehr einzusehen, daß der Realismus als „stilistisches Mittel" seinen Einzug hält. Es ist aber typisch, daß es vorerst und für lange Zeit ausschließlich im nebensächlichen Detail wirksam wird. Der Hauptgegenstand der Darstellung aber bleibt noch lange im Bann der überlieferten Form des geistig Geschauten.

Beim Meister von Hohenfurth ist jener Übergang zum Realismus in der Detailform besonders gut zu beobachten. Erscheinen bei ihm die Menschen der Heiligen Geschichte noch festgebunden in der überkommenen Bildtradition[42]), nur ganz entfernt erst von menschlichen Seelenregungen bewegt, so finden sich aber auf den noch ganz der spätantik-byzantinischen Tradition entlehnten Felsbodengestaltungen schon Blumen und Gräser von einer Zartheit und Lebendigkeit der Auffassung[43]), beleben die noch der mittelalterlichen abstrakten Typik verhafteten Bäume Vögel von so bunter und kraftvoller Lebendigkeit[44]), daß man erstaunt diese Elemente einer lebensvollen Natur hier

---

[41]) Eine ausführliche Darstellung der Durchdringung der verschiedensten Momente im 15. Jh., der Bedeutung sowohl des Nominalismus als der mystischen Bewegung, gibt Stadelmann im 2. Kap. seiner Studie. Vergl. spez. S. 34, wo er sagt, diese Loslösung vom Geiste des frühen spiritualistisch bestimmten Mittelalters, stelle dar „— ein Nachlassen der synthetischen Kraft, ein Ermüden in der Bewältigung metaphysischer Räume, ein Rückgang ins Private. Nichts anderes bedeutet nämlich die Ablösung der Scholastik durch skeptische und simplifizierende Mystik und die Überführung des Religiösen aus dem Objektiven ins Persönliche, aus dem Sakramentalen ins Ethische." Das ist die letzte Stufe der Auflösung des Mittelalters.

[42]) A. Matějček und J. Pěšina, Czech Gothic Painting 1350—1450, Praha 1950. Vergl. besonders die strenge Frontalität des auf dem Grabe sitzenden auferstehenden Christus, Abb. 17/18.

[43]) Ebd. Abb. 6 und 13.

[44]) Ebd. Abb. 11.

bemerkt, denn noch in keinem Falle fehlt diesen Darstellungen der Goldgrund, noch immer steht das Ganze gleichsam im Lichte der Ewigkeit[45]).

An diesem Beispiel wird klar, worum es hier zunächst geht: um einen Detailrealismus. Der Künstler setzt in das Gesamtgefüge seines Kunstwerkes das vereinzelte realistische Detail. Er führt im Laufe der Entwicklung immer mehr dieser Realismen ein, wechselt die abstrakten Formen gegen solche des realen Lebens aus. Aber es bleibt doch dabei letzten Endes immer ein Zusammengesetztes. Es kommt noch in keinem Falle zu der Wiedergabe eines vollständigen Wirklichkeitsausschnittes, es ist und bleibt ein Mosaik aus einer Fülle von Details. Das Ganze ist im Grunde die alte „Form" ersetzt durch stilistisch anders (eben realistisch) gebildete Einzelheiten. Soweit man auch jetzt entfernt ist vom Symbolbild des frühen Mittelalters, man ist ihm doch immer noch nah genug um dem Bedeutungshaften seinen gewichtigen Platz einzuräumen. So kommt es zu heftigen und heftigsten Übersteigerungen der naturalistischen Elemente ins Expressiv-Naturferne, mit dem Schwerpunkt zum Bedeutungshaften hin. So kommt es bei der Figurendarstellung zu Alternativen, wie Gut = Schön und Böse = Häßlich, in abstrusester Form, wie dies besonders bei der Darstellung der Widersacher Christi zutage tritt, die ja, dem Vorbild der Akteure nachgebildet, alle mit braven christlichen Bürgergesichtern erscheinen müßten[46]).

So entsteht eine Kunstform, bei der Geistig-Gewolltes mit scheinrealistischen Formen vergegenwärtigt wird.

Dies ist nur ein Beispiel für viele. Es sagt aber alles. Hier ist der Geist des Künstlers noch immer verhaftet im tiefsten Grunde dieser Kunst, der Repräsentation eines symbolhaft-heiligen Geschehens. Einzig die Stilmittel sind andere geworden. Und wenn sie auch das Gesamtbild wesentlich verändern, so haben sie doch noch nicht eine so ganz neue Kunst geschaffen, als daß man von einem objektiv realen Abbild der geschauten Natur sprechen könnte. Das aber ist für die vorliegende Frage von ausschlaggebender Bedeutung. Denn an eine breite, für den Quellenwert der Kunstwerke für die theaterwissenschaftliche Forschung interessante Einwirkung oder gar Vorbildhaftigkeit der Mysterien ist nicht zu denken, so lange diese Stufe des Scheinrealismus nicht überwunden ist. Der leichtfertig verkündeten Auffassung, die Malerei des 15. Jahrhunderts stelle eine geradezu kinemathographische Wiedergabe der Mysterienaufführungen dar[47]), kann also nicht heftig genug widersprochen werden.

Das Stadium des Scheinrealismus ist kaum vor dem Beginn des 16. Jahrhunderts überwunden. Zu diesem Zeitpunkt sind aber die künstlerischen Bestrebungen auf einer ganz anderen Ebene angelangt. Die Eroberung der Welt ist vollzogen. Dies Problem existiert also nicht mehr. Neue, rein vom Künstle-

---

[45]) Vergl. zu dem Ganzen Wilhelm Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 90—94.

[46]) Vergl. Weber, S. 131—132.

[47]) Joseph Sauer, Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen. Ein Beitrag zur Ikonographie des Kreuzigungsmotives, in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft dargeboten von katholischen Gelehrten dem Prinzen Johann Georg, Herzog zu Sachsen, hg. v. Franz Fessler, Freiburg 1920, S. 349 (zit. Sauer, I).

rischen diktierte Aufgaben treten an seine Stelle, die Bemühung um die ideale Form und ähnliches steht nun im Mittelpunkt. So ist der schöpferische, formgestaltende Kunstwille dieser Zeit von der Bewegung der großen Passionsaufführungen nicht mehr berührt worden.

Noch zwei andere Momente werden häufig im Rahmen der allgemeinen Behandlung des Themas als besonders beweiskräftige Zeugen des Schauspieleinflusses auf die mittelalterliche Bildkunst angeführt: Die Simultaneität der Raum- und Zeitvorstellung im Bilde und die Auswahl und Zusammenstellung der vom Künstler illustrierten Szenen der biblischen Geschichte.

1. Die Simultaneität der Raum- und Zeitvorstellung

Das auf den Werken mittelalterlicher Künstler generell erscheinende Prinzip der szenischen (räumlichen) und zeitlichen Simultaneität der Themengestaltung, das sich besonders in der Tatsache dokumentiert, daß eine Figur gleichzeitig nebeneinander in verschiedenen, zeitlich und räumlich weit auseinanderliegenden Situationen dargestellt wird, wird auf das scheinbar gleichartige Prinzip des geistlichen Schauspiels zurückgeführt. Diese Idee zieht sich von den Anfängen der unseren Gegenstand behandelnden Literatur bis in die neueste Zeit.

Schon Springer[48]) meint, diese Simultandarstellung sei ein außerhalb der bildenden Kunst liegendes Kompositionsprinzip. Dieser Auffassung schließt C. Meyer sich eng an. Er sieht die Richtigkeit dieser These besonders dadurch gestützt, daß sich, wie er sagt, Künstler ersten Ranges, wie Michelangelo oder Holbein von diesem Prinzip freigehalten hätten[49]). Eine ganze Reihe von Autoren hat sich mit den verschiedensten Hinweisen zur gleichen Anschauung bekannt[50]). Hier sei nur noch Hartl zitiert, der, soweit uns bekannt, die jüngste Äußerung dieser Art getan hat. Er legt den Entwicklungsgang der Mysterienbühne und der Mysterienspiele dar und erklärt, daß

„das epische Nacheinander der Zeit in ein dramatisches Nebeneinander im Raum verwandelt wird: daher sind auch viele mittelalterliche Gemälde nichts anderes als Abbilder der Simultanbühne, so wenn mehrere Handlungen auf einem und demselben Bild, das die selben Personen in verschiedenen Situationen zeigt, festgehalten werden,

---

[48]) Springer, I, S. 131—132.
C. Meyer nennt in diesem Zusammenhang eine Reihe von Kunstdenkmälern, so etwa Luinis Luganer Fresken, Memlings ‚Sieben Schmerzen Mariae', Turin, Vogdtherrs Holzschnitt ‚Kalvarienberg' (Abb. Borcherdt, Th. im Ma. u. d. Ren. 1935, S. 19, Abb. 8) und andere, auf die näher einzugehen nicht nötig ist.

[49]) C. Meyer, S. 176—178. Siehe auch da S. 381—382 und Boehn S. 119.

[50]) Froning, Drama d. Ma. II, S. 338—339; G. Cohen, Gesch. d. Inszenierung im geistl. Schsp. d. Ma. i. Frankr. 1907 (zit. Cohen), S. 106, er erwähnt ebenfalls Memlings Turiner Bild; Sauer, I, S. 349. W. Müller, Der schauspielerische Stil im Passionsspiel des Ma., Diss. Greifswald, 1927 (zit. Müller), S. 20; Hartl, Drama d. Ma. I, S. 66; H. H. Borcherdt, Th. u. bild. Kunst im Wandel d. Zeiten, in: Euphorion, 32, 1931, S. 184 (zit. Borcherdt, I) u. ders. Das europä. Th. i. Ma. u. d. Ren. 1935, S. 24 (zit. Borcherdt, II); E. Lüthgen, Die niederrhein. Plastik, 1917, S. 14.

so daß auch hier das zeitliche Nacheinander zu einem räumlichen Nebeneinander geworden ist[51])."

So hartnäckig sich diese Anschauung erhalten hat, so wenig darf man zögern, sie als irrig zu bezeichnen. Sie verrät leider allzuwenig Vertrautheit mit den Grundgedanken mittelalterlichen Kunstschaffens sowohl, als auch mit der rein historischen Entwicklung.

Schon in den Anfängen christlicher Kunstübung erscheint die simultane Bildgestaltung. Wenn man auch von der Sarkophagplastik noch absehen will, da sie durch die Gliederung der Fronten durch Säulen oder Bäume eine gewisse Abgrenzung der Einzelszenen gegeneinander zeigt, so kann man doch schon auf frühen Elfenbeinen, wie etwa der Reiderschen Tafel in München[52]) und ähnlichen Denkmälern, einer scheinbaren Gleichzeitigkeit von räumlich und zeitlich geschiedenen Ereignissen begegnen. Die abendländisch-westliche Kunst fußt auf Werken der Spätantike, besonders die Miniaturmalerei und die Elfenbeinplastik; von dort her übernehmen die Künstler dieses Kunstprinzip.

Abgesehen von dem rein gedanklich möglichen Nebeneinander getrennter Vorgänge ergab auch die Übertragung von Bildgestaltungen aus der Rotulusform (Joshua Rotulus[53]) die Notwendigkeit, in einem Bilde — das jetzt auf die Folioseite gebracht eine zeitliche und räumliche Begrenzung suggeriert — sukzessive Vorgänge simultan darzustellen, wo im Rotulus durch die fortlaufende Bilderzählung eine gewisse zeitliche und räumliche Abfolge vor sich zu gehen schien.

Daß aber dieses „Umschreiben" nicht allein Anlaß zu diesem Gestaltungsprinzip gegeben hat, zeigt folgende Darstellung: Bei der Begegnung Joshuas mit dem Engel vor Jericho[54]) ist selbst hier im Rotulus die Simultaneitätsdarstellung angewandt. Sie findet sich in gleicher Form auf zahlreichen Denkmälern früher christlicher Kunst, besonders des Ostens wieder. Joshua steht vor dem Engel, den er nicht erkennt. Neben dem stehenden Joshua liegt ein Mann am Boden, den man sogleich ebenfalls als Joshua identifiziert. Es ist der Joshua der Szene, die den Augenblick darstellt, in dem er, den Engel des Herrn erkennend, sich vor diesem niederwirft.

Es ist dies eine zeitliche Abfolge von Ereignissen in einer räumlich so starken Gleichzeitigkeit gestaltet, daß man — nicht vertraut mit dem geschilderten Ereignis und dem Kunstprinzip — auch an eine zeitliche Gleichzeitigkeit zu denken versucht sein würde. Diese Darstellungsform kehrt wieder auf fast allen Denkmälern mittelalterlicher Kunst bis zur Gotik. Dann aber, wenn der beginnende (anfänglich nur Schein-) Realismus zum echten Realismus geworden ist, im Zeitalter der Renaissance (Holbein, Michelangelo!) verschwindet

---

[51]) E. Hartl, Das Drama des Ma. in: Dt. Philologie im Aufriß hg. von Wolfgang Stammler, Bln. 1953, Sp. 917—918 (zit. Hartl, Aufriß).

[52]) Nat. Mus. Abb. W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Röm. German. Zentralmus. Mainz, Kat. 7, Mainz 1952, Taf. 33, Bild 110.

[53]) Rom. Vat. pal. graec. 431. Vergl. Kurt Weitzmann, The Joshua Roll, Princeton, Univ. Press 1948.

[54]) Weitzmann, Pl. IV, fig. 13.

dieses Darstellungsprinzip. Denn nicht ein Idealraum, sondern ein Realraum wird gegeben, in dem auch nur bis zu einem gewissen Grade Realgeschehen statthaben kann.

Aber nicht nur die historische Entwicklung ist von Bedeutung, sondern auch die rein vorstellungsmäßige Möglichkeit einer solchen Bildgestaltung. Schon Pinder hat auf die Unsinnigkeit hingewiesen, eine so elementare Grundfähigkeit mittelalterlicher Künstler aus dem Schauspiel herleiten zu wollen[55]). Im übrigen ist der Gedanke, die Simultandarstellung sei den Mysterienspielen nachgebildet, so logisch nicht, wie er beim ersten Hören erscheinen mag. Eine echte Simultaneität ist im geistlichen Schauspiel, besonders was die Darsteller betrifft, doch nie gegeben. Sie ist auch real gar nicht möglich. Es handelt sich durchaus um eine zeitliche und in gewissem Sinne auch um eine räumliche Abfolge. Christus erscheint auf der Mysterienbühne stets nur jeweils einmal in einer Reihe von aufeinanderfolgenden und vorübergehenden Szenen. Ein Eindruck, wie er auf den zahllosen Passionsbildern des 14. bis 16. Jahrhunderts erscheint, kann gar kein Schauspieleindruck in direktem Bezug sein. Vielmehr muß, selbst wenn man annehmen wollte, die einzelnen Szenen seien schauspielmäßig gestaltet, der Künstler eine gedankliche und formale Zusammenordnung vorgenommen haben, die immerhin einen wesentlichen künstlerischen Gestaltungsprozeß einschließt.

Eine echte Simultangestaltung ist also nicht ein der Kunst fremdes, sondern ganz im Gegenteil ein ausgesprochen kunsteigenes Prinzip und kann real nur durch den bildenden Künstler erstellt werden[56]).

Der Gedanke der Ableitung aus dem Mysterienspiel dürfte also nicht nur auf Grund der historischen Entwicklung zu verwerfen sein, sondern auch als gedanklicher Trugschluß sich erwiesen haben.

2. Die Szenenauswahl und -zusammenstellung

Die Frage nach den Quellen mittelalterlicher Kunstdarstellung ist in vielen Fällen noch nicht befriedigend beantwortet. Die Gestaltung des Kunstwerkes unterliegt, was das Thematische betrifft, nicht den persönlichen Intentionen des ausführenden Künstlers, sondern muß in der Befolgung allgemein theologisch-exegetischer Vorschriften gesucht werden. Nur an untergeordneter Stelle und im nebensächlichen Detail ist an eine auch thematische Selbständigkeit des Künstlers zu denken.

Erörtern wir kurz die betreffenden Ausführungen in der Literatur zu unserem Gegenstand, um dann zu einer Untersuchung des Problems selbst zu kommen.

---

[55]) W. Pinder, in: Gesammelte Aufsätze, Lp. 1938, Anm. 14 (S. 47): „Und wenn man selbst die Simultaneität der Vorgänge auf den Bildern von der Simultandekoration ableiten will, ist es nicht wirklich einfacher die Fähigkeit zur Vorstellung des Simultanbildes überhaupt zu betonen? Kommt sie in Masaccios ‚Zinsgroschen' auch von der Bühne her?"

[56]) Vergl. hierzu auch A. Schwenkendiek, Bühnengesch. d. verlorenen Sohnes in Deutschland, Thgesch. Forsch. 40, 1930, S. 132—133.

Schon Springer[57]) weist auf die Möglichkeit hin, daß vornehmlich die Altarwerke des 15. und 16. Jahrhunderts ihre thematische Gestaltung den vorbildhaften Szenenreihen der großen gleichzeitigen Passionsspiele verdanken. Auch C. Meyer[58]) stützt seine These auf die großen Altarwerke, bezieht aber auch die Skulpturen gotischer Portale mit ein, da ihm nicht allein die Szenenauswahl und Zusammenstellung, sondern auch das Prinzip der Häufung der Szenen den Mysterienspielen entlehnt scheint. Ganz am Rande klingt aber bei Meyer noch ein leiser Zweifel mit. Ohne jedes Bedenken expliziert dagegen Weber diesen Gedanken. Er erklärt, es wird sich wohl immer mehr bestätigen, daß

„das kirchliche Schauspiel in sehr vielen Fällen die Grundlage für die Auswahl und Zusammensetzung des Portalschmuckes namentlich der gotischen Kathedralen ist, ja daß die Skulpturen an den Außenseiten der Kirche ebenso wie an manchen Orten die Malereien des Inneren oft nur eine getreue Wiedergabe der Szenen sind die soeben auf der Bühne im Innern der Kirche oder auf dem Platze vor derselben vor den Augen der Beschauer sich entfalteten[59])."

Hier wird also die Frage nach den Quellen mittelalterlicher Kunstdarstellung mit dem Hinweis auf die vorbildhaften Mysterienspiele beantwortet. Eine Antwort, die schon rein vom historischen Gesichtspunkt Bedenken erregt. Schließlich hat es ja lange vor den Mysterienaufführungen eine christliche Bildkunst gegeben, die in großen Bildzyklen thematisch umfangreiche Stoffe künstlerisch gestaltete[60]). Auch der Osten kennt solche Bildzyklen, wo nachweislich keine Mysterienaufführungen stattfanden[61]), also nicht Quelle sein konnten. Hier müßte einmal nach den Quellen der Mysterienspiele gefragt werden. Es würde sich ergeben, daß beide Kunstgattungen in vielen Fällen auf gemeinsame Grundlagen zurückgehen[62]).

Es mag hier genügen, auf die Quellen der großen Zyklen der Bildkunst hinzuweisen, soweit sie die kunstwissenschaftlich-ikonographische Forschung bisher zu bestimmen in der Lage war. Denn auch hier geht die Kunst dem Schauspiel voran.

Schon Springer hat in seinen ‚Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter', die 19 Jahre nach seinen ‚Ikonographischen Studien' erschienen, aus denen die zitierten Angaben entnommen waren, auf die Grundlage aller mittelalterlichen Kunst, die Liturgie, hingewiesen, eine Erkenntnis, die zur Formulierung der

---

[57]) I, S. 129 ff. Nach Springer orientiert sich W. Lübke, Gesch. d. Plastik, Lp. 1863, S. 524.

[58]) S. 432—435.

[59]) Weber, S. 8. Vergl. auch K. Frank, in: Christl. Kunstblatt, 41, 1899, S. 124; W. Waetzold, Dt. Wortkunst und dt. Bildkunst. Bln. 1916, S. 5—6; J. Petersen, Das dt. Natth. 1919, S. 15; J. Gregor, Weltgesch. d. Th. 1933, S. 150; Mâle. 1904, S. 289, auch S. 216; Cohen S. 104 u. S. 107 (z. T. wörtl. Zitate nach Mâle). Scharfe Kritik an Weber und den „falschen Anschauungen über die Entstehung der plastischen Zyklen" übt Künstle, S. 78—82.

[60]) Vergl. Johannes Reil, Die altchristlichen Bilderzyklen des Lebens Jesu, Stud. über christl. Denkmäler, 10, Lp. 1910.

[61]) Vergl. den 2. Exkurs dieses Aufsatzes.

[62]) Vergl. auch Sauer, III, S. 374.

mittelalterlichen Kunst als ‚monumentale Theologie' (Piper) führte[63]). Die öffentliche Heilsverkündigung der Kirche war vom 4. bis 5. Jahrhundert an primäre Grundlage des christlichen Kunstschaffens. Die Kunst ist in jener Zeit nichts anderes als sichtbarer Ausdruck der Liturgie und Theologie der Kirche. Das bleibt bis zum 13. Jahrhundert mit geringen Ausnahmen und Abweichungen unverändert. Man muß dabei bedenken, daß die Kirche stets die Oberaufsicht geführt hat über alle kirchliche Kunstbetätigung und daß die Aufträge an bürgerliche Künstler, die im 15. und 16. Jahrhundert dann wesentlich am allgemeinen Schaffensprozeß sich beteiligen, oft noch bis in die kleinsten thematischen Details präzisiert wurden. Es ist auch undenkbar, daß Nichttheologen, was das Thematische betrifft, Kunstwerke von der gedanklichen Tiefe und Kompliziertheit sollten geschaffen haben können, wie sie uns gerade in den gotischen Portalzyklen begegnen. Das System der Concordia Veteris et Novi Testamenti, der typologischen Parallelsetzung von Szenen des Alten und Neuen Testamentes, die oft erst durch spitzfindige Zahlensymbolik und ähnliche intellektuelle Konstruktionen gewonnen wird, ist Sache der absoluten Theologie und hat mit dem rein Künstlerischen der Kunst überhaupt nichts zu tun.

Gleichheiten werden sich durchaus auffinden lassen. Aber es handelt sich um parallele Gleichartigkeit der Themen und ihre Zusammenstellung, keineswegs aber um eine Adaption des Szenensystems der Mysterien durch die Bildkunst.

Beides — Kunstzyklen und Schauspielzyklen — sind Produkte eines Geistes.

Die grundsätzliche Annahme einer breiten Wirkung der Mysterienspiele und deren Aufführungen auf die mittelalterliche Bildkunst — wobei der Stilwandel vom 13. zum 14. Jahrhundert, die Simultaneität der szenisch-räumlichen Gestaltung und die Auswahl und Zusammenstellung der dargestellten Szenen der biblischen Geschichte, besonders der Evangelienszenen als scheinbar unbezweifelbare Zeugenbeweise angeführt zu werden pflegten — kann nicht länger aufrecht erhalten werden.

2. Exkurs: Byzanz

Der Osten, und das ist hier wesentlich Byzanz, kannte keine geistlichen Spiele. Die bildende Kunst des Ostens aber ist für das Abendland von außerordentlicher Bedeutung geworden. In immer erneuten Wellen flutete der Einfluß der byzantinischen Kunst über das Abendland. Zahllose Denkmäler aller Jahrhunderte bis hinauf ins hohe Mittelalter legen davon Zeugnis ab. Im Osten zuerst sind die größeren Evangelienzyklen entstanden, von dort (Syrien, Palästina, Kappadokien) kommen die ersten Passionsdarstellungen. Vergl. hierzu J. Reil. Die altchristlichen Bilderzyklen des Lebens Jesu. Studien über christliche Denkmäler herausgegeben von J. Ficker. Heft 10. Leipzig 1910. Wir haben uns hier kurz auseinanderzusetzen mit einer Reihe von Äußerungen in der Literatur, die wesentlich auf ein Buch, nämlich Giorgio La Piana, La rappresentazioni sacre nella Letteratura Bizantina. Grottaferrata 1912, zurückgehen und die davon sprechen, daß Byzanz sehr wohl Mysterienspiele gehabt habe. La Piana legt etwa folgende Theorie dar: Byzanz hat seine Mysterienspiele vor dem

[63]) Vergl. auch Sauer, III, S. 324, der die großen Portalzyklen die ‚summa theologica' der mittelalterlichen Kunst nennt.

Abendland gehabt, und zwar zwischen dem 6. und dem 10. Jahrhundert. Er glaubt, diese Feststellung treffen zu können, da manche byzantinische Sermone die Evangelien in einer Weise kommentieren, die an eine dramatische Gestaltung des großen Themas lebhaft gemahnen. Er glaubt, daß diese Dialoge, Monologe und Apostrophen, z. B. Pseudo-Eusebius 8. und 9. Jahrhundert Migne. t. 86. col. 373, nicht einfach rhetorische Künste darstellen, sondern daß die Autoren alte religiöse Dramen benutzt haben, die durch die Ikonoklasten vernichtet worden seien.

Dieser Auffassung ist sofort von Millet heftig widersprochen worden. Dennoch hat sie sich bis in die neuere Literatur erhalten. La Pianas grundsätzliche These, Byzanz habe dramatische geistliche Spiele gehabt, wird z. B. noch im RDK. I. Sp. 164 zitiert.

Betrachten wir kurz, was gegen diese Auffassung spricht. Zunächst erscheinen in den Gesängen der griechischen Kirche zu häufig Paraphrasen der Evangelien-Gespräche, als daß man glauben könnte, man sei darüber hinaus nun noch zur dramatischen Aufführung geschritten. Bei den Syrern wurden die Homilien in Versen während des Gottesdienstes rezitiert und die lyrischen Dialoge (sougîthâ) wurden durch Chöre nach den Homilien gesungen. Das Drama der Inkarnation vollzog sich hier in größter Anschaulichkeit und Dramatik im Ritus, in der Homilie und nicht zuletzt in den Bildern. Daß in dieser Zeit, da man sich mit einer unglaublichen Intensität um die Stellung des Bildes innerhalb der christlichen Religion bemüht, an eine so grobe Versinnlichung der metaphysischen Realitäten, wie sie szenische Aufführungen nun einmal darstellen, nicht gedacht werden kann, beweist auch eine Äußerung des Simeon von Saloniki, der noch im 15. Jahrhundert, also zu einer Zeit, da im Abendland die Spiele zu einem erschreckend derb-weltlich-blutrünstigen ‚Vergnügen' geworden sind und sich größter Beliebtheit und Pflege erfreuen, sich in sehr scharfen Worten gegen diese Unternehmungen wendet. „Wenn du diese Taten darstellen willst und sie die Menschen lehren willst — feire das Officium!" (Dialogus contra haereses cap. 23. Migne. t. 155. col. 113 C—D).

Schon Cabasites spricht davon, daß im Ritus allein die „Darstellung" des göttlichen Sieges erlaubt sei (12. Jahrhundert). Gewiß wurde der Ritus erweitert und drängte zur Anschaulichkeit, es blieb aber immer beim reinen Ritus. Vgl. das Osterofficium. Es bleibt stets eine einzige Figur, die den Text begleitet und illustriert. Es bildet sich an keiner Stelle ein geistliches Spiel. Die rituelle Mimik war strengster Kontrolle unterworfen, jede Übertreibung wurde sofort gerügt. Vergl. die Verurteilung durch die Konzilien. VI. Konzil, Kanon 65.

Diese plastischen Riten wurden für die Ikonographie bedeutsam. Von hier aus kommen Motive wie die Weihrauchkessel der heiligen Frauen, die Kandelaber, die bei der Waschung leuchten, die Kollonaden des hl. Sion, vor allem auch Christus, sein Kreuz tragend, den Strick um den Hals in die Bildkunst. Diese „dramatischen Homilien", während des Officiums rezitiert, haben fremdartige Bilder des Evangeliums und der Apocryphen lebendig gemacht. Es ist tatsächlich eine Art „Drama", das in diesen Schriften abrollt, nur eben handelt es sich um reine Lesungen, die zum Teil auch durch die rituellen Gesänge unterbrochen und unterstützt wurden. Aber alles bleibt ganz streng im Rahmen des Rituells. Es kommt nicht einmal zum für das Abendland so typischen und für die Entwicklung des abendländischen geistlichen Spiels entscheidenden dramatischen Wechselgesang. Das Drama, das in diesen Schriften erzählt wird, ist merklich verschieden von der evangelischen Geschichte. Es umfaßt zwei Teile: Die Taufe und den Abstieg Christi zum Limbus. Der zweite Teil ist einfach eine breite Entwicklung des Nikodemus-Evangeliums. Das Nikodemus-Evangelium ist ja bekanntlich von größter Wichtigkeit für die abendländische Ikonographie geworden. Im 9. und 10. Jahrhundert übersetzt, interpretiert und benutzt, findet es, mit einem Höhepunkt im 13. Jahrhundert, eine außerordentliche Verbreitung. Viel später nimmt es dann auch wesentlichen Einfluß auf die Ausgestaltung der

entsprechenden Szenen des geistlichen Schauspiels. Dazu Rich. Paul Wülcken, Das Evangelium Nikodemi in der abendländischen Literatur. Paderborn 1872, spez. S. 32. Auch Georges Duriez, Les Apocryphes dans le drame religieux en Allemagne au moyen=age. Paris—Lille 1914. Der Einfluß dieses apocryphen Evangeliums auf die Legenda aurea (1292—1298), auf Dante, auf die Hl. Grals=Vorstellung, auf das Speculum des Vinzenz von Beauvais macht seine eminente Wichtigkeit als Verbindung zwischen dem Osten und dem Westen und vor allem auch als Erklärungsmoment für so viele, wie man nun einsehen muß, Parallel=Erscheinungen von Bildkunst und Schauspiel, wobei die Bildkunst eindeutig den Vorrang hat, augenfällig.

Ein anderes wesentliches Verbindungsglied erscheint in der Gestalt des Symeon Mesaphrastes, 10. Jahrhundert, dessen „Logos eis ton drenon" als Quelle der Meditationen des Pseudo=Bonaventura eine unmittelbare Wirkung auf die abendländisch=mystische Literatur und damit auf die unter diesem Einfluß stehende Kunst gehabt hat. Vgl. dazu auch Elisabeth Reiners=Ernst, Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pietà=Vorstellung. Abhandlungen der bayerischen Benediktiner Akademie, Bd. II, München 1939.

Immer wieder wird auch herangezogen ein Werk, das dem Gregor von Nazianz (330—389) zugeschrieben unter dem Titel *„Χριστὸς Πάσκων"* (Christus patiens) als Beweisstück für die Existenz eines byzantinischen Theaters und Dramas herausgestellt wird. Es ist aber längst erkannt, daß es sich hierbei um eine aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammende Versklitterung handelt, die auf euripideische Motive zurückgreifend, den Eindruck einer altgriechisch=byzantinischen Dichtung sehr zu Unrecht hervorgerufen hat. Vgl. R. Zoozmann, Laudate Dominum — Lobet den Herrn. lat. u. dt. v. R. Zoozmann, München 1928, S. 937 und Encyclopedia Britannica, 11th Edition, vol. XII, 1910, p. 563: "The tragedy entitled *Χριστὸς Πάσκων* usually included (in Gregors Werk) is certainly not genuine."

Zum Ganzen vgl. noch Gertrud Simon, Die Ikonographie der Grablegung Christi, Diss. Rostock 1926, S. 18 ff., spez. S. 20—21. Helen Keller, in: Jahreshefte des österreich. archäolog. Inst. 39, 1952, S. 47—53. Y. Hirn, The Sacred Shrine, London 1912, S. 391. J. S. Tunison, Dramatic Traditions of the Dark Ages, Chicago 1907, Rez. J. M. Manly, in: American Historical Review, XIII, 1907—1908, S. 124—126. Venetia Cotta, Le Théâtre à Byzance, Paris 1931.

Gabriel Millet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIV., XV. et XVI. siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont=Athos Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, CIX, Paris 1916, spez. S. 610—624. K. Dietrich, Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur, Leipzig 1902, S. 45—48. A. Baumgartner, Die lateinische und griechische Literatur der christlichen Völker, Freiburg 1905, S. 540—546.

II. Ikonographie

Neben den besprochenen Erscheinungen mittelalterlicher Kunstgestaltung, die zur Annahme einer engen Verbindung von Bildkunst und Schauspiel führten, sind nun auch noch eine Fülle von ikonographischen Typen herausgestellt worden, die die allgemein formulierte These scheinbar im Detail belegten. Es ist von diesen ikonographischen Typen nämlich behauptet worden, daß sie unter der unmittelbaren Einwirkung der geistlichen Spiele formuliert worden seien. Sie schienen dementsprechend in größter Genauigkeit Aufschlüsse zu geben über die Durchführung aller Phasen der großen Passions=Spiele.

Diese ikonographische Untersuchung ist im Grunde nur eine logische Weiterführung, oder genauer gesagt, Spezialisierung und Konkretisierung der allgemeinen Idee. Denn die Auffassung, daß die Bildkünstler des 14. bis 16. Jahrhunderts im größten Maße Eindrücke, die sie aus den geistlichen Spielen empfingen, in ihren Werken verarbeitet haben, hat logischerweise zur Folge, daß man in einer Fülle von Details — „Theater-Details" sehen muß.

Das ikonographische Detail ist — dem ikonographischen Typus verbunden — Bestandteil einer fest geformten Bildgruppe. Gerade durch seine Zugehörigkeit zum ikonographischen Typus wird es herausgehoben aus dem Bereich des Zufälligen oder Einmaligen, Besonderen. Es ist Teil eines Ganzen, das nicht eben in dem Augenblick der Erscheinung im Kunstwerk des 14., 15. oder 16. Jahrhunderts gebildet worden ist, sondern das in den weitaus meisten Fällen auf die Quellen der christlichen Kunst in der Spätantike und deren gültige Formung im frühen Mittelalter zurückzuführen ist.

Aber selbst wenn es sich um ikonographische Neubildungen handelt, so wie sie bis zu einem gewissen Grade in jedem Jahrhundert geschaffen worden sind und über deren Quellen, besonders für die Spätzeit, in der Tat noch manche Unklarheiten bestehen, ist doch eine Parallelsetzung von Schauspielszene und ikonographischem Typus zum Zwecke der Gewinnung von theaterhistorischem Anschauungsmaterial ein gedanklicher Trugschluß. Das Wesen des ikonographischen Typus besteht in seiner konkreten Fixierung, in seiner Umwandelbarkeit. Der Typus wird in seiner spezifischen Form geschaffen und behält diese unverändert über Jahrhunderte der Kunstentwicklung hindurch bei. Er steht über geographischen und stilistischen Besonderheiten der einzelnen Landschaften und Zeiten. Er ist wie ein Fixpunkt im Strom der alles wandelnden Zeit. Und gerade diese Eigenschaft steht in diametralem Gegensatz zur Idee vom Abbild der Mysterienszenen in der Bildkunst. Nur eine in den thematischen Motiven stets wandelbare und neuformende und neuaufnehmende Kunst könnte wirklich Impressionen von der Art der Schauspieleindrücke aufnehmen und verarbeiten. Es könnte sich dabei aber immer nur jeweils um einmalige, unverwechselbare und besondere Momente handeln, die auch als solche sogleich auffällig aus dem festen Gefüge der mittelalterlichen, ikonographisch bis ins letzte durchorganisierten Bildwelt herausfallen würden. Nicht also der ikonographische Typus, sondern im Gegenteil, das vom ikonographischen Typus abweichende, besondere Bildmotiv könnte allein mit Berechtigung das Interesse und die Aufmerksamkeit des Theaterhistorikers auf sich ziehen.

Wenn man nun selbst den Anstoß zur Bildgestaltung des einen oder anderen neueren (d. h. spätgotischen) ikonographischen Typus im geistlichen Schauspiel sehen wollte, so würde man doch, könnte man nicht den ersten Berührungspunkt, den eigentlichen Schöpfungsakt und die momentane konkrete, zeugende Kraft eines bestimmten Schauspiels oder einer bestimmten Schauspielszene auffinden und nachweisen, nicht das geringste gewonnen haben. Denn der nun — hypothetisch vom Schauspiel abgeleitete — Typus, führt ja sofort nach seiner Bildung ein unabhängiges, selbständiges Eigenleben. Er bleibt allen stilistisch

und geographisch bedingten Wandlungen des Kunstwerkes entgegen in seiner Konzeption unwandelbar. Findet der Theaterhistoriker also ein Bild des 16. Jahrhunderts mit einem Motiv, das er dem Theater zuschreiben zu können glaubt, so wird ihm sogleich eine ganze Reihe von formal-ikonographisch gleichartigen Bildern zur Verfügung stehen, die das gleiche Motiv (das sich hier also wieder als ikonographisch-typisch bedingt ausweist), bei doch völlig anders gearteten formal-stilistischen Details zeigen.

Welches dieser Bilder gibt nun aber einen Theatereindruck wieder? Doch keines, denn nur eine abstrakte Formel ist (in dem angenommenen Fall) in die Bildkunst eingegangen. Mit ihr schaltet, was das Stilistische betrifft, die Kunst völlig frei und entfernt sich somit ganz von dem Zustand, den der Theaterhistoriker, in Verkennung des Wesens dieser frühen Kunst immer voraussetzt, den des abbildenden Bestrebens.

Kehrer hat dies bei Betrachtung der Ikonographie der Heiligen drei Könige klar erkannt und ausgesprochen. Dennoch ist er von der Theaterhistorie völlig falsch verstanden worden. Aus dem einfachen Grunde, weil man sich nicht klar war über den Wert einer ikonographisch-typischen Formulierung in bezug auf ein theaterhistorisches Anschauungsmaterial[1]).

Die Wiedergabe eines Theatereindruckes kann nur eine einmalige Sache sein. Nur ein einziges Bildwerk kann jeweils eine ganz bestimmte, vom betreffenden Künstler geschaute Schauspielszene wiedergeben. Jedes andere, noch so ähnliche Bild muß theaterfern sein. Es steht schon wieder im Fluß der ikonographischen Tradition. Je ähnlicher sich die zur Diskussion stehenden Bilder im ikonographischen Typus sind, um so ferner stehen sie dem lebendigen Eindruck, der realistischen Wiedergabe. Wie wenig im übrigen die Voraussetzungen für solche realistischen Wiedergaben im 15. und 16. Jahrhundert gegeben sind, haben wir im ersten Teil unseres Aufsatzes darlegen können. Damit ist selbst für den ersten angenommenen Berührungspunkt zwischen Theater und Kunst die Problematik voll gegeben.

---

[1]) Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1908 bis 1909, 2 Bde. Die Anbetung der Könige ist von Kehrer in einem bestimmten um die Mitte des 12. Jh. in Frankreich sich bildenden Typus auf das Vorbild des Dreikönigsspieles zurückgeführt worden. Kehrer hat ihn direkt den „Schauspieltypus" genannt, eine Bezeichnung, die ziemlich irreführend ist und die durchaus nicht meint, was etwa Boehn, S. 77, daraus macht, der von der Wiedergabe eines Spieles spricht. Davon ist aber bei Kehrer gar nicht die Rede. Es handelt sich nur um die, allerdings zweifelhafte, Feststellung, daß die Spiele (genauer aber doch wohl die Texte, nicht die Aufführungen) zur Umbildung des alten, hellenistischen Dreikönigs-Typus den Anstoß gegeben hätten. Es ist dann sofort eine Erstarrung des Typus (thronende Maria, erster König kniend die Gabe darreichend, stehender König auf den wegweisenden Stern deutend) eingetreten, der nun mit dem Spiel nicht mehr das geringste zu tun hat. Trotzdem haben Künstle, C. Meyer, Mâle und Cohen die verschiedensten Momente zur Stützung der These herangezogen. Erst Rapp ist aufgefallen, daß man Kehrer mißverstanden hat. „Vor dieser Zeit (dem 15. Jh.) konnten wohl einzelne Spielgebärden in die Ikonographie eindringen, wie eben die der umgruppierten drei Könige im 12. Jh., aber diese Gebärden wurden im gleichen Augenblick kanonisch und verloren damit ihre Beziehung zum geistlichen Theater." S. 93 f.

Im ikonographischen Typus kann also kein theaterhistorisches Anschauungsmaterial gefunden werden.

Um aber über diese Feststellung hinaus noch zu zeigen, daß auch die, selbst wenn sie zutreffend wäre, an sich fruchtlose Annahme der Bildung von ikonographischen Bildtypen auf Grund des theatralischen Vorbildes unrichtig ist — und vielmehr die Quellen in ganz anderen Momenten gesehen werden müssen — seien hier noch einige ikonographische Motive untersucht.

Die drei Möglichkeiten der Ableitung der mit dem Theater in Zusammenhang gebrachten Bildmotive (die zum Teil über das rein Ikonographische hinausgehen und Ikonographisches mit Stilgeschichtlichem — Wandlung zum Realismus auf Grund des Mysterieneinflusses — vermengen) sind:

1. Ableitung des Motives aus der traditionellen Ikonographie, die auf altchristliche Quellen zurückgeht.
2. Ableitung des Motives aus der frühmittelalterlichen Erweiterung des ikonographischen Evangelienzyklus.
3. Ableitung des Motives aus der volkstümlich-literarischen Tradition der Mystik (Vermischung von ikonographischen und stilistischen Momenten).

Für jedes dieser Momente, wird ein charakteristisches Beispiel für eine Fülle gleichgearteter Fälle aufgeführt, das die jeweilige Situation repräsentativ veranschaulichen soll.

1. Die Frauen am Grabe

Die Szene der Frauen am Grabe, etwa bis 1000 das Bild für die Auferstehung Christi, hat in ihrer Ausgestaltung durch die Bildkunst von der ersten Prägung im 5. und 6. Jahrhundert bis etwa zu Duccio kaum Abwandlungen erfahren. Ein fester, einmal geschaffener Bildtypus ist durch die Jahrhunderte erhalten geblieben, ein besonders eindrucksvolles Beispiel der für das ganze Mittelalter bis zum Beginn der Renaissance so charakteristischen Traditionsgebundenheit.

Verschiedene Details der Bildgestaltung werden dem Einfluß der geistlichen Schauspiele zugeschrieben[2]). So die Weihrauchkessel, die die Frauen auf zahlreichen Bildern an Stelle oder neben den Salbgefäßen mit sich führen und auch die Betonung der Leintücher, die im Grabe liegen und die im Schauspiel vom Engel oder von den Marien emporgehoben werden zum Beweis der Auferstehung.

Weber meint, da in den Evangelien nur von Salbgefäßen, in den Spielen aber von Weihrauchbehältern die Rede sei, sei der Schluß gestattet, daß auf denjenigen Darstellungen des Ganges zum Grabe, bei denen in den Händen der Frauen Rauchfässer erscheinen, eine Beeinflussung durch die dramatischen Spiele stattgefunden habe[3]). In ähnlicher Weise kommt Weber zu der Mut-

---

[2]) Ohne auf Detailfragen einzugehen, nennt Habicht, Die mittelalterliche Plastik Hildesheims, Straßburg 1917, S. 4, hier die Darstellung der Hildesheimer Bronzetür.

[3]) Weber, S. 32.

maßung der Verbindung der Schweißtuchdarstellung mit der dies Requisit betonenden Schauspielszene[4]). Borchert[5]) hält sich ganz an Weber. Seine Verweise sind zum Teil mit denen Webers identisch[6]). Ausführlich erörtert auch Hartl[7]) das Problem, wobei er sich meist auf Rohde[8]) und Borcherdt[9]) stützt. Es geht ihm um die Anzahl der Engel am Grabe, die er aus den Bildern zu rekonstruieren sucht[10]). Auch das Aussehen der „thuribulae" rekonstruiert er nach den Bildwiedergaben[11]). Weiter will Hartl die in den Spielen auffällige Betonung der Maria Magdalena vor den anderen Frauen in der Bildkunst wiederfinden[12]). Mâle[13]) beschäftigt sich ebenfalls eingehend mit dem Gegenstand und liefert neues Material. So will er die Wandlung vom Urtypus, etwa dem der Monzeser Ampullen[14]), zum Typus des 12. und der folgenden Jahrhunderte auf die liturgische Osterfeier zurückführen. Er sieht die Wandlung in der Tatsache, daß der Engel jetzt im Gegensatz zur früheren Darstellung auf einem Sarkophag, dem Grabe Christi, sitzt. Er bezieht dies auf die Gestaltung des Grabes Christi in den dramatischen Osterfeiern.

Mâle begnügt sich aber nicht allein mit dem sonst üblichen Hinweis auf die Betonung der Leintücher, sondern er hat einige Denkmäler gefunden, auf denen die Prima Maria fast kniend, selbst nach den im Grabe sichtbar werdenden Tüchern greift, eine „geste inconnu à l'orient[15])". Auch in einigen anderen gestischen Details sieht Mâle den Einfluß des liturgischen Schauspiels[16]). Boehn rekapituliert die Anmerkungen Webers, was die Denkmäler der Miniatur-

---

[4]) Die Denkmäler, die Weber u. a. im Zusammenhang mit dem ‚Rauchfaß' nennt: Reichenauer Pergamenthds., No. 60, Karlsruhe, 11. Jh. (so auch Cohen, Le Thèâtre en France, Paris 1928, Taf. I, Nachzeichnung), Abb. Borcherdt, II, S. 10, Abb. 4. Abb. der ganzen Manuskriptseite in: „Die Kultur der Abtei Reichenau", München 1925, Bd. II, S. 804; Elfenbein, London, Vict. u. Albert Mus. Gold. I, 132 a. Weber hält irrtümlich den „Unteren Teil des Gebäudes, an welchem der Engel lehnt" für den Altar, „der in jenen Osterfeiern das Grab Christi darzustellen hatte". Es handelt sich um den auf anderen Elfenbeinen deutlich vom Grabe getrennt gegebenen Sarkophag auf dem der Engel traditionsgemäß sitzt. Siehe Gold, I, S. 66. Zum Schweißtuch Christi: Elfenbein von 870. Gold, I, 41. Dazu siehe auch meine Diss. Anm. 674. Vgl. auch noch Weber, S. 84.

[5]) II, S. 10—11.

[6]) Neu sind der Verweis auf eine englische Miniatur des 10. und eine St. Galler des 11. Jahrhunderts. Zur fälschlichen Identifizierung einer Schmuckrosette als Judenstern vergl. meine Diss. Anm. 676.

[7]) Drama. I, S. 32 u. Anm. 43—44 u. S. 112—113, sowie Aufriß, Sp. 918.

[8]) S. 7 mit Verweisen auf Bilder des 15. Jahrhunderts.

[9]) Vergl. unsere Anm. 6.

[10]) Vergl. auch Hartl, Aufriß, Sp. 918, wo er die das Linnen zeigenden Engel erwähnt. Ebenso Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas, Bd. I, S. 214. Auch W. S. Cook, in: Art Bulletin, X, 1927/28, p. 359.

[11]) Hartl, Drama, I, S. 32, Anm. 44.

[12]) Hartl, Drama, I, S. 112—113. Vergl. auch Sauer, III, S. 57 u. Anm. 1.

[13]) L'Art Religieux du XII^e siècle en France, Paris 1922 (zit. Mâle, XII), S. 128—131.

[14]) Vergl. RDK. I, Sp. 660, Bild 2.

[15]) Mâle, XII, S. 130. Vergl. dazu auch Cook in: Art Bulletin, 1928, pp. 359 u. Anm. 197—198.

[16]) Der Engel den Deckel vom Sarkophag hebend. Denkmäler bei Mâle, XII, S. 132, fig. 111 und Cook, in: Art Bulletin, X, 1927/28, p. 359 u. 355—358, sowie die zahlreichen Denkmäler fig. 45—48.

malerei betrifft, und macht mit einem Verweis auf Gaddis Fresko im Kreuzgang von S. Maria Novella, Capella degli Spanuoli in Florenz[17]) noch einmal ganz deutlich, daß stets der Typus, nicht der Einzelfall gemeint ist[18]).

Damit können wir uns der Betrachtung der Entwicklung des Gegenstandes in der Bildkunst zuwenden. Wir deuteten an, daß schon in frühester Zeit die Formulierung dieses Themas durch die christliche Kunst erfolgt und daß diese Formulierung fester Bildtypus wird. In der Tat finden wir schon auf den Darstellungen der Monzeser Ampullen[19]) (Abb. 1) die gleiche Form wie sie uns in der abendländischen Miniaturmalerei um 1000 und noch im 13. Jahrhundert sowie in der Tafelmalerei wiederbegegnet. Der Monzeser Typus ist der bestimmende für die Ost- und Westkunst geworden. Und schon in Monza trägt die Prima Maria den scheinbar so beweiskräftigen Weihrauchkessel.

Brooks[20]) kritisiert Webers Auffassung, zwar ohne auf dieses Beispiel hinzuweisen, aber doch mit der grundlegenden Bemerkung, man habe in den Rauchfässern eine Reminiszenz an die sehr alte Gewohnheit der Beweihräucherung des Altares zu sehen[21]).

Ausführlich beschäftigt sich schon Haseloff mit dieser Frage, wobei er ebenfalls Webers Behauptung kritisiert. Zur Auffassung, die Evangelien gäben zur Betonung der Grabtücher keine Quelle, verweist er auf Joh. 20. 7[22]), wo der Besuch der Apostel am Grabe geschildert und ausdrücklich die Scheidung zwischen „linteamina" und „sudarium" vorgenommen wird[23]). Auch das Rauchfaßt erklärt er aus den Texten der Evangelien[24]). Dazu kommt die Ver-

[17]) Vergl. Boehn, S. 70—71, Abb. ebd. S. 67.

[18]) Vergl. hierzu noch A. Schwarzweber, Das heilige Grab in der Bildnerei des deutschen Mittelalters, Freiburg i. B., 1940, S. 8, S. 16 u. S. 64—65. Weiter noch Mela Escherich, Die altdt. Osterspiele und ihr Einfluß auf die bildende Kunst, Preuß. Jahrbücher, Bln. No. 168, 83. Bd., 1906, S. 44—54 und dies. ebd. 1917.

[19]) O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst, 1914, I, S. 340, Abb. 306 c; RDK. I, Sp. 660; vergl. auch die Nachzeichnung bei Mâle, XII, S. 86, fig. 72; vergl. auch weiter die Darstellung auf dem Holzdeckel des Reliquienkästchens der Sancta Sanctorum, Wulff. I, S. 312, Abb. 290. H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum, Freiburg 1908, S. 115, Bild 59. Die Darstellungen der Ampullen, die vermutlich aus dem 6. u. 7. Jh. stammen, gehen auf palästinensische Vorbilder des 3. Jh. zurück, wie Morey und Grabar nachgewiesen haben. Es handelt sich hier also eindeutig um altchristliches Formengut.

[20]) The Sepulchre of Christ, Urbana 1921, S. 14, Anm. 6.

[21]) Der Brauch, den Altar zu beweihräuchern, und die vielfache Verwendung des Weihrauches in der Liturgie ist wohl entscheidend an der Formulierung beteiligt gewesen, den Marien oder den Engeln (in anderem Zusammenhang) die Weihrauchfässer in die Hand zu geben. Dazu kommt die ebenfalls sehr alte Vorstellung von der Teilnahme der Engel am Meßzeremoniell. Vergl. zu dem ganzen Komplex, der hier nur angedeutet werden kann V. Thalhofer, Handbuch der kathol. Liturgik, Freiburg 1912, I, S. 391, 389 ff., II, S. 463 ff., spez. 468 u. 472—473, I, S. 636. Vergl. dazu auch meine Diss. Anm. 695 mit genauen Verweisen.

[22]) „Et cum se inclinasse, vidit posita linteamine, non tamen introvit. Venit ergo Simon Petrus sequens eum, et introvit in monumentum, et vidit linteamina posita, et sudarium, quod fuerat super caput eius, non cum linteaminibus positum sed seperatim in volutum in unum locum."

[23]) A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh., Straßburg 1897, S. 166—167 (zit. Haseloff).

[24]) Haseloff, S. 167.

wendung des Typus im Osten. Die Betonung der Leintücher findet sich auf byzantinischen Arbeiten in gleichem Maße wie auf den in Frage stehenden Denkmälern des Abendlandes. Künstle setzt sich mit den dargelegten Anschauungen, besonders der Webers auseinander, ohne allen Einfluß auf diese Bildszene zu leugnen[25]).

Ob Mâles Angabe, im Osten fände sich die Geste des Nach-dem-Leintuch-Greifens nicht, zu Recht besteht, ist nicht so ohne weiteres feststellbar. Auf den erreichbaren publizierten Denkmälern ist sie uns in der Tat nicht begegnet. Was aber die Frage der Sarkophagform und -darstellung betrifft, so dürfte der Vergleich mit dem „coffre d'argent" der Depositio-Feierlichkeiten etwas unglücklich sein. Tatsächlich waren ja die Heiligen Gräber, die ursprünglich für die Aufnahme der konsekrierten Hostie der Missa praesanctificatorum[26]) eingerichtet und verwendet wurden, kleine edelsteingeschmückte Goldschreine, die einem Reliquienbehälter nicht unähnlich sahen[27]). Aber es waren eben kleine, transportable Kästen, die doch wenig Ähnlichkeit mit einem Sarkophag gehabt haben; vor allem aber kann niemals der den Engel darstellende oder symobli-sierende Kleriker darauf sich niedergesetzt haben. Es ist außerdem ein Irrtum, daß erst im 12. Jahrhundert diese Darstellung des auf dem Sarkophag sitzenden Engels sich fände. Schon in der karolingischen Elfenbeinplastik des 9. Jahrhunderts begegnet der Typus[28]). Auch die Frage, ob das Kreuz, das der Engel im Arm hält, auf das Depositio-Kreuz zurückzuführen sei, ist zu verneinen. Schon in frühester Zeit ist die Lanze, aus der sich der Kreuzstab entwickelt, ein Attribut der Engel, besonders in der Verkündigungsszene, die formal größte Ähnlichkeit mit der Grabszene hat[29]).

Die Darstellung des Ganges der Marien zum Grabe Christi am Ostermorgen geht weder als Bildthema noch in seiner Formulierung im Typus auf das Vorbild der Mysterienszene zurück. Die Darstellungen der spätmittelalterlichen Bildkunst gehen bis in die Details auf den spätantiken-palästinensischen Typus zurück, der mit den Ölfläschchen der Pilger nach Byzanz und ins Abendland gelangt und unverändert dort beibehalten wird.

2. Die Auferstehung Christi

Erst relativ spät entschließt sich die Bildkunst die Auferstehung Christi darzustellen. Lange Zeit steht an ihrer Stelle das Bild der drei Frauen am leeren Grabe mit dem Engel der Auferstehungsverkündigung. Erst um die Jahrtausendwende beginnt die eigentliche Auferstehungsdarstellung, die dann bald ihren

---

[25]) Künstle, S. 504.
[26]) V. Thalhofer, Handbuch der Liturgik, Freiburg 1912, I, S. 635 ff.
[27]) Vergl. K. Gröber, Das Konstanzer Münster, Konstanz 1948, S. 5.
[28]) Florenz, Bargello, Gold, I, 9, Anf. 9. Jh. Vergl. Volbach, Elfenbeinarbeiten, 1952, Nr. 226, S. 95. Weiter vergl. das Elfenbein auf dem Clm. 4456, 10. Jh., Gold, I, 130, wo der Engel auf einem sarkophagartigen Stein vor dem Grabbau sitzt.
[29]) Vergl. allgemein die frühchristlichen Mosaiken. Dann Volbach, Elfenbeinarbeiten, 1952, Nr. 131, 130, 125 und Gold, I, 41.

zentralen Platz in der Bildkunst einnimmt. Das merkwürdig späte Auftreten dieses wichtigen Bildes hat man in Zusammenhang mit verschiedenen Details auf die Einwirkung der Mysterien beziehen wollen.

W. Meyer, der eine eingehende Studie zu diesem Gegenstand veröffentlicht hat[30]), meint, es zeige sich

„die Wahrscheinlichkeit, daß die mittelalterlichen Künstler überhaupt vor dem Schauspiel die Auferstehung Christi nicht dargestellt hatten, sondern daß sie im Gegenteil die szenische Darstellung in ihren Bildern kopiert haben[31])."

„Die sinnlich-natürliche Vorstellung ist im 12. Jahrhundert auf sehr einfache Weise zur Herrschaft gekommen durch das in Frankreich und Deutschland blühende geistliche Schauspiel. Bei der mit glühendem Eifer betriebenen Ausgestaltung der geistlichen Schauspiele wagten im 12. Jahrhundert die Nordländer, die Franzosen wohl früher als die Deutschen, den auferstehenden Christus leibhaftig darzustellen[32])."

Diese Bemerkungen beziehen sich auch auf den allgemein üblichen Typus des aus dem Sarkophag steigenden Christus, auf den auch C. Meyer[33]) Bezug nimmt. Cohen[34]) und Brooks[35]) schließen sich W. Meyer an, ebenso Gregor, der das ganze Auferstehungsschema mit hierherstellt[36]). Tscheuschner[37]) präzisiert diese Vorstellung, wenn er besonders den Typ den Mysterien zuschreibt, der Christus zeigt, wie er mit einem Bein noch im Sarkophag, mit dem anderen außerhalb auf dem Boden steht[38]) (Abb. 2). Die Darstellungsform, die den Engel den Grabdeckel abwälzend gibt, erscheint Tscheuschner besonders schauspielmäßig[39]).

---

[30]) Wilhelm Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? Nachrichten v. d. königl. sächs. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil. hist. Kl. 1903, S. 236—254, Göttingen 1904 (zit. W. Meyer). Dazu Strzygowsky, in Byzant. Ztschft. XII, 1903, S. 698, und Michel, in: Monatshefte für kunstwiss. Lit. 1906, S. 160, der unter Hinweis auf Kraus, KG. II, 1, S. 422, Meyers Darstellung zumindest in Zweifel zieht.

[31]) W. Meyer, S. 236. So auch Otto Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi, Lp. 1909 (zit. Schönewolf), S. 2. W. Meyer gibt eine genaue Darstellung der Entwicklung des Auferstehungsgedankens. Christus ist auferstanden aus dem geschlossenen Grabe, das ist der Bericht der Bibel und auch die Interpretation des frühen Mittelalters. Vergl. etwa Beda: „Angelus accedens revolvit lapidem, non ut egressuro domino ianum pandat, sed ut egressus eius iam facti hominibus praestet indicium; qui enim mortalis virginis utero potuit nascendo ingredi mundum, ipse factus immortalis clauso sepulchro potuit resurgendo exire de mundo." Dies ist die übersinnliche Auffassung, die bewirkt, daß vor 1000 keine eigentliche Auferstehungsdarstellung in der Bildkunst sich findet. Vergl. auch noch G. Cohen, La livre de conduite de régisseur et le compte des dérenses pour la Mystère de la Passion, joué à Mons 1501, Paris 1925, S. CXV bis CXVI. Siehe dazu auch noch RDK. I, Sp. 1231.

[32]) W. Meyer, S. 224. [33]) C. Meyer, S. 415. [34]) S. 108. [35]) S. 25.

[36]) Joseph Gregor, Weltgeschichte des Theaters, Wien 1933, S. 139 f.

[37]) S. 54—55.

[38]) Dies ist die charakteristische Stellung des Auferstandenen in den Spielen. Vergl. Donaueschingen V. 3893 cd „in dem stost der salvator das grab uff und stat uffrecht mit einem fuss uss her zu steigen". Hartl, Drama, IV, S. 247. Vergl. auch Sebastian Wilds Passion: A. Hartmann, Das Oberammergauer Pass. Spiel in seiner ältesten Gestalt, Lp. 1880 (zit. Hartmann), S. 153. Dazu noch Mâle, XII, S. 132.

[39]) Sebastian Wilds Passion: Hartmann, S. 153: „In dem erhebt sich ein Erdbeben, die Hütter erschrecken, lauffen vom Grab, fallen nider und schlaffen. Zwen Engel kommen, decken das Grab auf, gehn wider ab. Christus ersteht und spricht, weyl er den eynen Fuss noch im grab hat und mit dem anderen heraussen steht." Anm. Text zu

Im Gegensatz zu seiner sonstigen Vorliebe für ‚theaterikonographische' Interpretation hat Mâle W. Meyer hier widersprochen[40]). In kurzen Sätzen hat er das Wesentliche hierzu gesagt, wobei er die Gleichzeitigkeit der entwicklungsgeschichtlichen Situation betont:

„Il fallut que le sentiment artistique fût bien puissant l'imagination bien tyrannique chez nos races occidentales, et l'on comprend que le peuple qui osa transformer l'Evangile en drame ait en même temps créé la sculpture — la même génie donna naissance au théâtre et à l'art plastique[41])."

In ausführlicher ikonographischer Erörterung kommt auch Schrade nach voller Betonung der verlockenden Situation, daß einige Zeit nach dem Entstehen des St. Galler Ostertropus im benachbarten Reichenau die erste Auferstehungsdarstellung[42]) erscheint[43]), zu dem Ergebnis, das österliche Drama könne das Auferstehungsbild nicht angeregt haben, denn die Entwicklung der Auferstehungsszene im geistlichen Schauspiel liege in bedeutend späterer Zeit[44]). Im gleichen Sinn wie Mâle betont er:

„Als Neuschöpfungen stehen allerdings beide im gleichen historischen Prozeß. Beide sind Bekundungen desselben Verwirklichungswillens[45])."

So sind also Bildszene und Schauspielszene Erscheinungen eines Wollens, nicht aber das eine durch das andere bedingt[46]).

Die Darstellung der leibhaftigen Auferstehung Christi ensteht durch die im Zusammenhang mit dem Bestreben nach Versinnlichung der wesentlichsten Heilstatsachen im frühen Mittelalter betriebene Erweiterung des evangelischen Bilderzyklus. Eine Verbindung zur Szene des geistlichen Schauspiels als anregendes oder vorbildhaftes Moment besteht nicht.

3. Die Kreuzigung Christi

Die grausame, realistisch geschilderte Prozedur der Nagelung Christi ans Kreuz und die den Wehrlosen quälenden Henkersknechte sind hier Gegenstand der Betrachtung.

Anf. d. 3. Aktes nach V. 1328. Im Grunde ist es eigentlich müßig dieses Spiel zu zitieren. Es liegt in so später Zeit (1566, vergl. Hartmann, S. 184—197), daß es für unseren Fragenkomplex überhaupt nicht in Betracht kommt. Wenn es trotzdem so ausführlich betrachtet wird, so nur, weil hier eher ein umgekehrtes Verhältnis als angenommen deutlich wird. Die Beschreibung des Auferstehungsvorganges entspricht hier vollständig dem seit langen üblichen Darstellungsschema der Bildkunst.

[40]) Mâle, XII, S. 137. Vergl. auch Detzel, Christl. Ikonographie, I, S. 468 ff. und Künstle, S. 507.

[41]) Mâle, XII, S. 137.

[42]) Clm. 4454. Reichenauer, Hds. um 1000, fol. 86 v, Abb. RDK. I, Sp. 1233—1234, Bild 2. Abb. der ganzen Miniatur bei G. Leidinger, publ. 1921, Taf. 16, dazu S. 31—32.

[43]) Schrade, S. 70 ff. Hubert Schrade, Ikonographie der christl. Kunst, I, Die Auferstehung Christi, Bln. 1932.

[44]) Schrade S. 73.

[45]) Schrade S. 73.

[46]) Zum Ganzen vergl. Schrade, S. 43 ff. u. S. 69—85, sowie Schrades Artikel im RDK. I, Sp. 1230 ff.

C. Meyer[47]) führt eine Reihe von Momenten an, die ihm in der bildkünstlerischen Gestaltung so auffällig erscheinen, daß er sie aus dem Brauche der Mysterienaufführungen abgeleitet glaubt.

So den Akt der Entkleidung Christi, das Bohren der Löcher in das Kreuzholz für die Nägel, das Strecken des Leibes des Herrn über den Marterstamm (Abb. 3). Auch das Sitzen des Entkleideten auf dem liegenden Kreuz[48]) und das Nageln der Hände durch die brutalen Henkersknechte[49]) führt er hier an.

Dies deckt sich vollkommen mit dem, was Mâle als Hauptexponent auch in diesem Punkte darlegt[50]). Mâle führt aus, daß erst im 14. Jahrhundert, als die großen Passionen aufgeführt wurden, die Künstler zur Darstellung des Kreuzigungsaktes kommen[51]). Fast alle übrigen Autoren beziehen sich auf Mâle. Tscheuschner[52]) setzt auf der einen Seite die Kreuzigungsszene „Zug um Zug mit dem Vorbild der Passionsbühne" in Verbindung, weist aber auf der anderen Seite auf die „Meditationes" des Pseudo-Bonaventura als eine wesentliche Quelle hin.

Sehr vorsichtig ist Creizenach[53]), der besonders das Strecken des Körpers des unglücklichen Opfers auf dem Kreuze betonend, an das Schauspiel erinnert, aber sogleich ein ebenso bedeutendes Gewicht auf die Predigt-Literatur und die Erbauungsschriften gelegt wissen will.

Weniger behutsam ist Rohde[54]), wenn er meint, in allen realistischen Kreuzigungsdarstellungen Schauspieleinflüsse erkennen zu dürfen, besonders was die Henkerstypen betrifft.

Man sieht deutlich, daß es hier eindeutig auf die These von dem Wandel der Bildkunst zum Realismus auf Grund der Einwirkung der Passionsaufführungen hinausgeht.

So ist auch Boehns Äußerung, die sich besonders eng an Mâle anlehnt, zu verstehen. Er meint[55]):

„Die rohen Marterszenen Christi, die u. a. in Dürers Werk so peinlich berühren, (sind) dem verrohenden Eindruck, den die Vorführungen solcher Brutalitäten auf der Bühne machen mußten" zuzuschreiben.

---

[47]) S. 369.
[48]) Vergl. hierzu RDK., III, Sp. 644—658 (von der Osten) m. entspr. Abb. u. Litt.
[49]) Hierzu vergl. auch Rapp, S. 90.
[50]) 1904, S. 224. Diese Stelle übernimmt Cohen, S. 105, vollständig. Die Übersetzung Bauers ist im übrigen hier irreführend, wenn es heißt: „Und so haben die Künstler ein Bild vor Augen, an das sie kaum gedacht und daher auch niemals mit Pinsel oder Meißel festgehalten hatten: die Kreuzigung." Gemeint ist von Mâle, wie aus seinem Text eindeutig hervorgeht (er spricht von „mise en scène") die Kreuzanheftung, also der Kreuzigungsvorgang. Möglicherweise hat aber auch Cohen Mâle ungenau zitiert; dann wäre ihm die Schuld für die mißverständliche Formulierung zur Last zu legen.
[51]) Christus aufs Kreuz geworfen, Füße mit Stricken langgezogen. Er verweist auf die „Grandes Heures du Duc de Berry". Paris. BN. ms. lat. 919. fol. 74 r. Abb. b. Mâle, S. 225. Weitere Bsp. b. Mâle S. 224—225 erwähnt.
[52]) S. 44. [53]) Drama des Ma. I, S. 214. [54]) S. 18.
[55]) S. 118, vergl. auch noch U. Binder-Hagelstange, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der rheinischen Malerei von 1300—1430, Diss. Bln. 1937, S. 52.

Zu dem bisher Zusammengestellten sei besonders auf Sauer verwiesen[56]). Er weist energisch auf die mystischen und erbaulichen Schriften des 14. und 15. Jahrhunderts hin, aus denen sich alle Motive „bis auf die kleinsten Einzelheiten" nachweisen lassen. Er zitiert Stellen aus Ludolf von Sachsens[57]), Seuses[58]) und Thomas von Kempens[59]) Schriften, die eine minutiöse Beschreibung der Vorgänge darstellen, die uns auf den Passionsbildern, vornehmlich des 15. Jahrhunderts, begegnen[60]). Aus diesen Schriften haben die Schauspiele ohne Frage ebenfalls ihren Stoff bezogen, nur eben sehr viel später als die Bildkunst[61]).

Besondere Beachtung finden immer wieder in diesem Zusammenhang die menschlichen Gestalten, denen Christus zur Marter überantwortet wird (Abb. 4). Rohde, der die Kauffmannsche Kreuzigung in Berlin[62]) im Auge hat, betont, daß hier bei der Gruppe der um den Rock des Herrn streitenden Knechte, sich Beobachtungen schauspielerischer Glanzleistungen offenbarten[63]). Auch Hartl schließt sich hier an, wenn er den Henkerskopf aus Hinrik Funhofs Darstellung der Geschichte des Vorläufers[64]) mit heranzieht[65]). Aber schon Rapp bemerkt hierzu, daß die fratzenhafte Erscheinung der Schergen und Soldaten wohl auf den allgemeinen Geist der Vergegenwärtigung (dieser Ausdruck stammt von Pinder, der ihn für Realismus gesetzt wissen will) zurückzuführen sei und späterhin

---

[56]) Sauer, I, S. 363.

[57]) Ludolf von Sachsen, Meditationes, II, 63 schreibt wörtlich: „Manus et pedes ita atrociter extenderunt, quod omnes iuncturae ossium denumerari possunt — extensis ergo nervis et venis ac protensis ossibus et iuncturis violenta extensione affixus est cruci manibus et pedibus durrissime perforatis et sauciatis cum clavis grossis et durissimis cutum et carnem, nervos et venas ac compages ossium dissipantibus." Zit. n. Sauer, II, S. 27.

[58]) Sauer, I, S. 364 weist mit kurzem Zitat (und II, S. 27 mit demselben Zitat) auf die bei Denifle, München 1876, S. 325 zu findende Stelle.

[59]) Auch Thomas von Kempen führt diese Vorstellung vor Augen, wenn er von der „durissime extensione super durissimum crucis lignum ad appodiandum immoliter subjectum", von der „acutissima perforatio manum et pedum et incussio clavorum grossorum" spricht und weiter sagt: „tam valenter affixus es cruci, et ruptis venis corporis ex quattuor partibus ebullirent pretiosi sanguinis rivi largissimi; tam rigorose etiam per longum latumque distractus es quasi pellis in modum extensa tympani, ut omnes compages membrorum dissolverentur et omnia ossa possunt distincte dinumerari." Orationes et Meditationes de Vita Christi, I, 2, 18 u. 19, zit. n. Sauer, II, S. 27.

[60]) Sauer, I, S. 364—365 sagt dazu: „— vergleicht man sie (diese Schilderungen der mystischen Literatur) mit den entsprechenden Schilderungen des Mysterienspiels, etwa mit dem Frankfurter, Donaueschinger oder Alsfelder, so wird man ohne weiteres jenen die Priorität, aber auch die plastischere Bildmäßigkeit zuerkennen müssen. Das geistliche Schauspiel hat seinen Stoff zweifelsohne populären Schilderungen von der Art Ludolfs oder des Thomas von Kempen entnommen." Ja Sauer kommt zu dem festen Schluß: „Als Quelle und Anregung der Kunst können sonach nur diese in Betracht kommen."

[61]) Vergl. noch W. Pinder in: „Ges. Aufsätze, Lp. 1938, S. 29—49: Die dichterische Wurzel der Pietà.

[62]) Böhmen, 1360. Abb. b. Rohde, Taf. 11.

[63]) Rohde, S. 18, Vergl. noch Baum, Got. Bilderwerke Schwabens, 1921, S. 30.

[64]) Hochaltar Lüneburg, Johanniskirche, 1482—1484. Busch, Meister des Nordens, Hamburg, 1943, S. 204, Abb. 178 u. S. 208, Abb. 185, Text S. 77—78. Rhode, Taf. 24, auf den Hartl sich bezieht, bildet nur den Kopf des Henkers ab, ohne zu sagen, worum es sich handelt.

[65]) Hartl, Drama, I, S. 121, Anm. 120.

Kunst und Theater gleichmäßig durchdringe[66]). Diese Bemerkungen sind, was das Grundsätzliche angeht, durchaus treffend. Wo der letzte Ursprung dieser Dinge liegt, ist allerdings auch hier noch nicht untersucht.

Strieder trifft wohl den Kern der Sache, wenn er[67]), auf das „typische" Denken des mittelalterlichen Menschen hinweisend, darlegt, daß man bis weit ins 15. Jahrhundert hinein feste Vorstellungen mit den Begriffen „Gut" und „Böse" verbindet, Bildvorstellungen, die jedem Menschen der Zeit, also auch dem Künstler, eigen waren.

So war das Böse häßlich, das Gute schön. Ein böser Mensch konnte demnach nicht schön dargestellt werden, es wäre dem mittelalterlichen Menschen sinnwidrig erschienen. So kommt es zur Steigerung der Henkerstypen, die als Widersacher Christi das absolut Böse verkörpern, ins Fratzenhafte, Abstoßende, Menschenunähnliche.

Das ist das entscheidende Moment. Nirgends ist man vom echten Realismus weiter entfernt als hier. Man bildet nicht ein gesehenes Menschenantlitz nach. Die schon zitierte Bemerkung, es hätten notwendig christliche Bürgergesichter bei der Darstellung der Henkerstypen herauskommen müssen, als die Malerei ihre Vorbilder auf dem Marktplatz der mittelalterlichen Schaubühne suchte, im Gegensatz zur früheren Gestaltung, wo das jüdische Charakteristikum der Physiognomie besonders betont sei[68]), ist im Grunde richtig. Nur sind die Gesichter der Henker eben in keinem Falle brave christliche Bürgergesichter, was die Richtigkeit des Striederschen Nachweises bestätigt. Wären die Darsteller der Schauspiele Vorbild gewesen, so hätten menschlichere Züge gegeben werden müssen. Aus der Idee geschaffen, sind die Henkerstypen völlig unrealistische Verkörperungen einer Vorstellung. Stilistisch wird jetzt ein solches Bild aus vielen einzelnen realistischen, beobachteten Detailformen zusammengefügt. Aber diese Elemente erfahren dabei eine so karikierende Übersteigerung, daß das Ganze doch wieder eine Phantasiegestalt darstellt. Die Phantasie dieser Künstler war von realistischen Elementen durchsetzt. Ihr Auge sah die Umwelt. Aber immer noch war die Idee der bestimmende Faktor. Wir haben diese Situation als Scheinrealismus bezeichnet.

Noch ein letztes Moment sei zu diesem Punkte behandelt, das aufs engste die wichtige Frage der Befestigung des Darstellers der Figur Christi am Kreuz berührt. Denn selbstverständlich konnte man ihn nicht annageln. So liegt der Gedanke nahe, man hätte Stricke an die Stelle der Nägel gesetzt und den Darsteller an Armen und Beinen an das Kreuzesholz gebunden. Ohne Beweise dafür zu haben, halten alle Autoren mit besonderem Nachdruck an diesem Motiv fest.

Für Tscheuschner[69]) ist eine Wiedergabe von Nägeln und Stricken bei bildlichen Kreuzigungsdarstellungen ein besonderer Beweis

„wie sklavisch viele Künstler in ihren Bildern einfach das nachzeichneten, was sie auf der Passionsbühne vor sich sahen."

[66]) Rapp, S. 55.
[67]) P. Strieder, Das Volk auf deutschen Tafelbildern des ausgehenden Mittelalters, 1939, S. 17. [68]) Siehe Weber, S. 131—132. [69]) S. 46.

Während Creizenach[70]) und Borcherdt[71]) nur allgemein die gleiche Auffassung wie Tscheuschner bekunden, verweist Ursula Binder-Hagelstange besonders auf die Wasserfaßkreuzigung[72]). Rapp bemerkt auf dem Predellabildchen des Bamberger Altars in München diese Verwendung der Nägel und Stricke[73].

Alle diese Beispiele sind willkürlich. Man könnte sie beliebig vermehren, besonders wenn man Darstellungen anführen wollte, die die eigentliche Kreuznagelung wiedergeben, die auf zahllosen Denkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem Festbinden der Glieder und dem Zerren durch Stricke verbunden ist[74]). C. Meyers Idee, es sei eine Betonung der drei Nägel des Gekreuzigten auf Dürers Blatt der Kleinen Passion[75]) und damit eine Reminiszenz an das Schauspiel gegeben[76]), ist abwegig. Es handelt sich um den seit dem Ende des 12. Jahrhunderts üblichen Kreuzigungstypus[77]).

Abgesehen davon, daß die Stricke rein theatertechnisch durchaus nicht erwiesen und aller Wahrscheinlichkeit nicht angewandt worden sind[78]), hätte man auch bedenken können, daß eine solche Befestigung rein physisch eine Unmöglichkeit bedeutet, die Darsteller hatten ja oft mehrere Stunden am Kreuze zu hängen[79]), was unvermeidlich zu schweren Kreislaufbehinderungen geführt haben würde.

Geht man nun dem Motiv des ans Kreuzbindens in der Bildkunst nach, so kommt man auf sehr frühe östlich beeinflußte oder rein östliche Denkmäler, die, wenn auch im Typus anders, Christus und die Schächer ans Kreuz gebunden und zumindest Christus auch genagelt geben.

Der Silberteller von Perm[80]) (Abb. 5) gibt diese Darstellung der Befestigung der drei Gekreuzigten durch ein über der Brust gekreuztes Seil wohl zum erstenmal. Die Miniatur des Rabulas-Codex[81]) läßt nur die Schächer gebunden sein,

---

[70]) I, S. 215—216.
[71]) I, S. 183.
[72]) U. Binder-Hagelstange, Der mehrfigurige Kalvarienberg in der rheinischen Malerei von 1300—1430, Diss. Bln. 1937, S. 52. Siehe zu dem Kölner Bild von 1420—1430 im Wallraff-Richartz Mus. Burger, Die deutsche Malerei, 1917, S. 385, Abb. 467, Text S. 381 ff.
[73]) Rapp, S. 90.
[74]) Merkwürdigerweise erwähnen Detzel, Ikonographie, I, S. 392—415 und Künstle, S. 468 bei ihrer ikonographischen Behandlung des Gegenstandes dies Motiv nicht.
[75]) Er bezieht sich wohl auf B. 39, Kurth 245. Aber weder hier noch bei B. 42, Kurth 248 und B. 40, Kurth 246, kann man eigentlich von einer besonderen Betonung der drei Nägel des Kreuzes Christi sprechen.
[76]) C. Meyer, S. 383.
[77]) Vergl. RDK., IV, Sp. 524—525 (41. Lieferung des RDK.).
[78]) Vergl. meine Dissertation, S. 177.
[79]) Dessenungeachtet meint auch Bebermeyer in: Dt. Vierteljahresschrift, VII, 1929, S. 321, mit Sicherheit ließen sich Einwirkungen der Schauspiele auf die Bildkunst dann nachweisen, wenn „eigentümliche, durch die Technik der Aufführung bedingte Vorgänge und Notbehelfe auch vom Maler dargestellt werden, für den doch kein Anlaß vorlag, so etwa wenn Bilder bei der Kreuzigung auch Christus außer mit Nägeln noch mit Stricken befestigt" zeigen.
[80]) Sassanid. Kunstkreis, 5.—6. Jh., Flach getriebenes und geritztes Relief, Abb. J. Reil, Die frühchristliche Darst. d. Kreuzigung Christi, Lp. 1904, Taf. II.
[81]) Florenz, Laurenziana, cod. syr. 56. 6. Jh., Abb., Neuß, Die Kunst der alten Christen, Augsburg 1926, Abb. 171, Taf. 84.

1 a. Sacramentarium S. Gregorii (Freisinger Sakramentar) Freising, 11. Jh. Bamberg, Staatsbibl. Lit. 2.

1 b. Palästinensische Ölampulle, um 600. Die Frauen am Grabe Christi. Monza, Domschatz

2 a. Ratmann-Missale. Hildesheim, 1159. Fol. 75r. Die Auferstehung Christi. Hildesheim, Domschatz

2 b. Ausschnitt aus einem westfälischen Tafelbild des 15. Jh. Auferstehung Christi. Nürnberg. German. Nat. Mus.

3. Meister Bertram von Minden. Kreuzannagelung. Vom Passionsaltar, ca. 1394. Hannover, Landesmuseum

4 a

4 b

4 a. Bremer Meister. Fragment einer Tafel mit der Gefangennahme Christi. Um 1490. Bremen, Roseliushaus

4 b. Psalter des Henry of Blois. England, Mitte 12. Jh. Fol. 21r. (Ausschnitt.) Die Gefangennahme Christi. London, BM, Nero, C. iv.

5 a

5 b

5 a. Silberteller aus Perm mit Kreuzigung Christi. Sassanidischer Kunstkreis, 6. Jh.

5 b. Byzantinisches Evangeliar, 1. Viertel 11. Jh. Fol. 254v. Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Berlin, Staatsbibl. Cod. graec. quart. 66

6. La Somme de Roi. Frankreich 1311. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Paris, BN.

Tafelerläuterungen

Zu Tafel I

Schon im 6. Jahrhundert erscheint auf der Darstellung der Monzeser Ampulle die Szene der zum leeren Grabe gehenden Frauen. Schon hier tragen sie die Weihrauchkessel und werden vom Engel, der den Kreuzstab hält, empfangen. Die gleiche Gestaltung begegnet im 11. Jahrhundert im Freisinger Sakramentar, das nur ein Beispiel für viele darstellt. Bei späteren Darstellungen, die charakteristischerweise nicht mehr mit dem geistlichen Schauspiel in Verbindung gebracht worden sind, erscheint dies Attribut der Weihrauchkessel kaum noch.

Man wird keinen Unterschied feststellen können in der ikonographischen Gestaltung dieser beiden Auferstehungsdarstellungen. Die Miniatur des Ratmann-Missales aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, weit vor irgend einer ähnlichen Schauspielszene entstanden, zeigt absolut den gleichen Typus wie das Tafelbild des 15. Jahrhunderts, eben jenen Typus, der so unbedacht mit dem geistlichen Schauspiel in Verbindung gesetzt worden ist.

Zu Tafel II

Dies Bild vom Ende des 14. Jahrhunderts, fast fünfzig Jahre vor den großen Passionen und ihren grausamen Kreuzigungsszenen entstanden, zeigt schon alle jene Motive, die aus den (ja viel späteren) Schauspielszenen bisher abgeleitet worden sind. Die wirkliche Quelle für diese Art der Passionsgestaltung haben wir aber in den gleichzeitigen mystischen Schriften und den dort gegebenen Beschreibungen der Passion Christi zu sehen.

Diese Häscher- und Henkerstypen des späten 15. Jahrhunderts, die so oft auf das Vorbild der geistlichen Schauspiele zurückgeführt worden sind, verlieren völlig an Originalität, vergleicht man sie mit einer in der Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen englischen Passionsminiatur, die mit mindestens gleichstarkem ‚Realismus', der sich hier besonders deutlich als symbolischer Realismus ausweist, diese Gestalten der Peiniger Christi veranschaulicht.

Zu Tafel III

Der Permer Silberteller des 6. Jahrhunderts gibt die Gestalt Christi und die Schächer durch Kreuzbinden an das Kreuz befestigt, ebenso zeigt eine byzantinische Miniatur vom Beginn des 11. Jahrhunderts diese Befestigungstechnik. An eine Einführung der Stricke als Befestigungsmittel nach dem Vorbild der Mysterienspiele durch die Maler des 15. und 16. Jahrhunderts in die Bildkunst kann also schon von hier aus nicht gedacht werden.

Einen eindeutigen Beweis der Anbringung der Stricke am Kreuz Christi durch die Bildkunst, unabhängig vom geistlichen Schauspiel, gibt diese französische Miniatur, die am Anfang des 14. Jahrhunderts, also gut hundert Jahre vor dem Auftreten einer auch nur annähernd gleichartigen Schauspielszene entstanden ist.

ebenso die Miniatur eines Evangeliars in Berlin[82]) (Abb. 5). Hier sind auch die Beine mit Stricken umwunden.

Es liegt also ohne Frage eine sehr alte, eindeutig auf den Osten weisende Tradition vor. Auch in den Fresken der Kirche von Qelejlar (Kappadokien) aus dem 10. Jahrhundert findet sich die Kreuzigungsszene[83]) in dieser Form: Christus lebend, bärtig, aufrechtstehend mit weit gebreiteten Armen, mit vier Nägeln genagelt und an Händen und Füßen gebunden[84]). Im übrigen sei hier aber noch einmal nachdrücklich auf die zitierten Beschreibungen des Kreuzigungsvorganges in der mystischen Literatur verwiesen, die von dem Ausdehnen des Körpers Christi mittels Stricken sprechen. Mit eben jenen Stricken werden dann die Glieder Christi ans Holz gebunden (Abb. 6). Und ebenfalls sei hier noch einmal die Bedeutung des Symeon Mesaphrastes für die abendländisch-mystische Literatur und die Motive der Passionsszenen Christi, die auch hier mit herangezogen wurden, betont[85]).

Die Darstellung der Kreuzanheftung erscheint in der Bildkunst im Augenblick der durch die mystische Bewegung bewirkten großen Erweiterung des Evangelienzyklus, besonders der Passionsszenen im 14. Jahrhundert. Alle in diesem Zusammenhang auftretenden Motive, besonders was die Ausmalung der Pein und Schmerzen des Erlösers betrifft, finden sich in den Schriften der Mystiker vorgezeichnet und kommen von hier in die Bildkunst. Die geistlichen Spiele entwickeln diese Szenen erst wesentlich später. Die allgemeine Verstärkung der (Schein-) Realistik der Bildgestaltung, in der, wie besonders bei den Henkern und Schergen deutlich wird, noch wesentlich das bedeutungshafte Moment herrscht, geht, wie schon bei der Grundsatzbetrachtung deutlich wurde, ebenfalls auf Kosten der mystischen Bewegung.

Die geistlichen Spiele sind eine zeitlich spätere Parallelerscheinung zu dieser Entwicklung der Bildkunst. An eine Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele kann nicht gedacht werden.

---

[82]) Staatsbibliothek, Evang. cod. 66. 11.—12. Jh., Abb. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, 1914, II, S. 535, Abb. 469.

[83]) Ph. Schweinfurt, Die byzantinische Form, Berlin 1943, Taf. 23 und S. 69—70.

[84]) An den nebeneinanderstehenden Füßen auf dem Fußbrett ist die Nagelung deutlich zu erkennen. Auch am linken Arm ist noch ein Stück des Strickes erhalten. Ganz klar ist die Stelle nicht. Der rechte Kreuzarm ist völlig zerstört.

[85]) Vergl. den 2. Exkurs: Byzanz. Zu dem ganzen Komplex muß hier noch auf die Frage des sogenannten „suppedaneum", das unter den Füßen Christi auf zahlreichen Kreuzigungsdarstellungen erscheinende Fußbrett hingewiesen werden. Es ist ebenfalls verschiedentlich mit dem Schauspiel in Verbindung gebracht worden. Sh. dazu jetzt aber den im 1. Heft des Jahrganges 1957 der Zeitschrift für Kunstgeschichte (hg. von Ernst Gall und Grete Kühn) erscheinenden Aufsatz des Verfassers: Majestas Domini und Kreuzigung Christi: Das Suppedaneum.

Die wichtigste in den Anmerkungen mehrfach zitierte Literatur sei hier noch einmal zusammengestellt, um eine Identifizierung zu erleichtern.

Baum, Bildwerke.

Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg. Benno Filser, 1921.

Bebermeyer, RL.

G. Bebermeyer, Kunst und Literatur in ihren Wechselbeziehungen. In: Reallex. z. dt. Litgesch. hg. v. Merker und Stammler. Berlin. De Gruyter, Bd. II. 1926—1928. S. 305—328.

Boehn.

Max von Boehn, Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Berlin. Cassirer, 1921.

Borcherdt, I.

H. H. Borcherdt, Theater und bildende Kunst im Wandel der Zeiten. In: Euphorion. Bd. 32. 1931. S. 179—187.

Borcherdt, II.

H. H. Borcherdt, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. 1935.

Cohen.

Gustave Cohen, Geschichte der Inszenierung im geistlichen Schauspiel des Mittelalters in Frankreich. Deutsch von Constantin Bauer. Leipzig. Klinckhardt, 1907.

Hartl, Drama.

Eduard Hartl (hg.), Das Drama des Mittelalters, Bd. I, II, IV, in: Deutsche Literatur. Sammlung literar. Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, hg. von Heinz Kindermann. Reclam. Leipzig 1937—1942.

Hartl, Aufriß.

Eduard Hartl, Das Drama des Mittelalters. In: Dt. Philologie im Aufriß, hg. von W. Stammler. Berlin. E. Schmidt, 1953. Sp. 303—348.

Kraus, KG.

Franz Xaver Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Bd. I. 1896. Bd. II. 1. 1897. Bd. II. 2. 1908. Freiburg. Herder.

Künstle.

Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg. Herder, 1928.

Lüthgen.

Eugen Lüthgen, Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance. Studien z. dt. Kunstgesch. 200. Straßburg 1917.

Mâle, 1904.

Emile Mâle, La Renouvellement de l'art par les Mystères à la fin du moyen-age. In: Gazette des Beaux-Arts. 47. Jg. 3. Per. 31. Bd. 1904. S. 89—106. S. 215—230. S. 283—301. S. 379—394.

Mâle, XII.

Emile Mâle, L'Art religieux du XII^e siècle en France. Paris 1922.

Mâle, XIII.

Emile Mâle, Die kirchliche Kunst des 13. Jahrhunderts in Frankreich. Straßburg 1907.

Mâle, fin.

Emile Mâle, L'Art religieux à la fin du moyen-age en France. Paris 1908.

Mâle, fin. 1922.

Emile Mâle, L'Art religieux à la fin du moyen-age en France. 2. ed. 1922. Paris.

C. Meyer.

Carl Meyer, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. In: Vierteljahresschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, hg. von Ludwig Geiger. I. S. 162 ff. S. 356 ff. S. 409 ff. 1886.

Rapp.

Albert Rapp, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter. Diss. München 1932. Kallmütz. Michael Laßleben, 1936.

Rohde.

Alfred Rohde, Passionsspiel und Passionsbühne. Berlin. Furche, 1926.

Sauer, I.

Joseph Sauer, Die spätmittelalterliche Kreuzigungsdarstellung. Ein Beitrag zur Ikonographie des Kreuzigungsmotivs. In: Ehrengabe deutscher Wissenschaft dargeboten von katholischen Gelehrten dem Prinzen Johann Georg, Herzog zu Sachsen, hg. von Franz Fessler. Freiburg. Herder, 1920. S. 337 bis 366.

Sauer, II.

Joseph Sauer, Mystik und Kunst unter besonderer Berücksichtigung des Oberrheins. Sonderdruck aus dem Kunstwiss. Jahrbuch der Görresgesellschaft. Augsburg. Benno Filser, o. J.

Sauer, III.

Joseph Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg. Herder, 2. Aufl. 1924.

Sauer, IV.

Joseph Sauer, Wesen und Wollen christlicher Kunst. Freiburg. Wagner, 1926.

Springer, I.

Anton Springer, Ikonographische Studien. III. Die dramatischen Mysterien und die Bildwerke des späten Mittelalters. In: Mitt. d. k. u. k. Zentralkommission. 5. Jg. Nr. 5. 1860. S. 124 bis 134.

Springer, II.

Anton Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellung im Mittelalter. Ber. über Verhandl. d. königl. sächs. Ges. f. Wiss. Leipzig. Phil. hist. Kl. XXXI. Leipzig 1879. S. 1—40.

Thode.

Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. Berlin 1904.

Weber.

Paul Weber, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1894.

GRILLPARZER UND DAS PROBLEM DER TRAGISCHEN WIRKUNG

Von Gerhart Rindauer (Wien)

Seit Aristoteles dem Begriff der Katharsis eine entscheidende Stellung in seiner Tragödiendefinition eingeräumt hat[1]), ist die dramaturgische Diskussion um die Frage nach Wesen, Ursprung und Ziel der tragischen Wirkung im europäischen Raum nie mehr verstummt[2]). Überlegt man sich diese Frage im Hinblick auf die methodisch zu erfassende Erscheinungsform der tragischen Wirkung, so scheint sie zweifellos sogleich über die Grenzen einer eng gesteckten ästhetischen oder literarischen Bewertung hinauszugreifen; sie rückt vielmehr das weit umfassendere Problem von Wesen und Grundformen der „einzelnen theatralischen Zonen" ins Licht des Interesses, die sich, im Sinne des theatralischen Wirkungsprozesses, aus dem fruchtbaren Gegenüber von darstellender und aufnehmender Haltung ergeben. Auch das Tragische bildet auf diese Weise eine ganz bestimmte Zone der Vermittlung, ein ganz bestimmtes Erregungsfeld theatralischer Kräfte aus den Hemisphären von Spiel und Erlebnis[3]).

Das Schwergewicht in der Erörterung der Katharsis-Problematik konnte sich verhältnismäßig früh und noch unabhängig von solchen Erkenntnissen mehr und mehr auf die Sinnfrage verlagern, die aus den Möglichkeiten der Katharsis-Interpretation resultierte. Die Wirkung tragischen Geschehens mußte ja, schon von Anbeginn des tragischen Theaters, sinngebend in der Intention des Dramatikers wie des Schauspielers auf der Bühne beschlossen sein, um im Zuschauer, um in der vielköpfigen Zuschauergemeinde, die sich im mächtigen Rund der Arena versammelt hatte, ein besonderes Erlebnis wachzurufen, das in der Art eines „Zuendespielens in der Seele" des Einzelnen seinen Abschluß fand. Dieses Erlebnis ist das Ziel des tragischen Vorganges. Man begreift, daß einem so teleologisch strukturierten Denken wie dem des Aristoteles die Wirkung des Tragischen zugleich — und zwar in entscheidendem Maße — Wesensbestandteil des Tragischen sein konnte.

Wie vertraut solche Gedankengänge jedem echten Dramatiker sind, ver-

---

[1]) Aristoteles, Philosophische Werke (Busse-Gudeman-Rolfes), Leipzig 1921; Bd. I Poetik (Tragödie, S. 10—14). — Aristoteles, Hauptwerke (Nestle), Leipzig 1934; Poetik S. 336 ff, Tragödie S. 334—365.

[2]) Vergl. M. Dietrich: Europäische Dramaturgie (1952), S. 10 ff., 323 ff. u. a. O.; M. Kommerell: Lessing und Aristoteles (1940).

[3]) H. Kindermann: Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft (Wissenschaft und Weltbild, 6. Jg., 1953), vergl. über „Wesensforschung" (S. 328 f), „Wirkungsgeschichte und Lebensfunktion" (S. 331 f).

anschaulicht eine Äußerung Grillparzers zu Adolf Foglar aus dem Jahre 1842, die ganz allgemein lautet: „Der dramatische Dichter soll nach Effekt ringen, denn Effekt heißt Wirkung, und jeder, der etwas macht, will etwas bewirken[4])."

Die Frage nach dem Sinn des Tragischen, die sich, wie wir eingangs sagten, von der Frage nach dem Wesen der tragischen Wirkung herleitet, erscheint in den vielen Interpretationen der aristotelischen Definition durch zwei Gesichtspunkte bestimmt: Einmal durch die Betonung des Umwandlungsvorganges, zum andernmal durch die Betonung des Erkenntnisvorganges, die sich in der Katharsis vollziehen. J. Sellmair hat diese Unterscheidung in seinem ausgezeichneten Beitrag: „Katharsis oder der Sinn der Tragödie" klar herausgearbeitet[5]) und auch der Darstellung von Grillparzers Auffassung der tragischen Wirkung eine wertvolle methodische Stütze geboten.

Zunächst wäre festzuhalten, daß im Begriff der aristotelischen „Katharsis" nur ein Teilbereich der tragischen Wirkung zur Sprache kommt; um das Ganze dieser spezifischen Wirkung entfalten zu können, müssen wir den Begriff um verschiedene Bereiche ausweiten — etwa wie schon Aristoteles selbst, der mit „Katharsis" den ebenso wichtigen und, wie sich zeigen wird, für Grillparzer entscheidenden Begriff der Phronesis *(φρόνησις)*, der geistigen Einsicht in die tragischen Vorgänge, verknüpft. Der tragische Wirkungsbereich bezieht sich auf ein alle Schichten des psychischen und geistigen Vermögens ansprechendes Ganzheitserlebnis, in dem das Tragische — und hier führen wir die Unterscheidung Sellmairs zur Synthese — sowohl „psychisch" als auch „intellektuell" vermittelt wird. (Schon in der Erkenntnis liegt ja, sokratisch gesprochen, Umwandlung.) Der Akzent freilich wechselt im Lauf der Zeiten je nach der Stellung, die zum Tragischen überhaupt bezogen wird. Lessing sah bekanntlich in der Katharsis die „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten[6])", worin sich eine vorwiegend moralische Auffassung der tragischen Wirkung ausspricht.

Betonte die ältere ästhetische Forschung mehr oder minder die psychischen Umwandlungsvorgänge, die durch das Tragische bewirkt werden (z. B. Volkelt[7]), oder die Bedeutung der „medizinischen" Reinigung, die dem Katharsis-Begriff ursprünglich zukam[8]), gehen neuere Ansichten zumeist vom Erkenntnisvorgang des kathartischen Prozesses aus, ohne die erlebnismäßigen

---

[4]) Adolf Foglar: Grillparzers Ansichten über Literatur, Bühne und Leben, Stuttgart 1881, 2. Aufl., S. 9.

[5]) Zs. f. dte. Geisteswissenschaft, Jg. 1, Heft 3 (1938), S. 269 ff.

[6]) Hamburgische Dramaturgie, 2. Bd., 78. Stück.

[7]) J. Volkelt: Ästhetik des Tragischen, München 1917, 3. Aufl.; ders.: System der Ästhetik (2. Bd.: Die ästhetischen Grundgestalten), München 1925, 2. Aufl.

[8]) Die Tragödie als Mittel für „geistige Gesundung", etwa bei Bernays und Frh. v. Berger; Nestle merkt auf S. 345 seiner Poetik-Ausgabe an: „Der griechische Ausdruck katharsis, d. h. Reinigung, ist ursprünglich ein medizinischer Terminus (lat. purgatio, nicht lustratio), der von den Hippokrateern für die Entfernung schädlicher Stoffe aus dem Körper gebraucht wird. Man könnte ihn mit Entladung wiedergeben. Gemeint ist also nicht eine Läuterung der genannten und ähnlichen Gemütsbewegungen, sondern eine Befreiung von ihnen gerade dadurch, daß in der Tragödie Anlaß zu höchster Steigerung, zu einem Ausbruch dieser Gefühle gegeben wird."

Wurzeln dieses Vorganges zu übersehen[9]). Obgleich das Letzte der aristotelischen Einsichten wohl immer in ein gewisses Dunkel gehüllt bleiben dürfte, kann man doch sagen, daß es sich beim tragischen Erlebnis von dem Augenblick an, wo von Erkenntnis und Umwandlung die Rede ist, nicht mehr um die unverbindliche Reizwirkung eines ästhetischen Scheins noch um eine flüchtige Emotion handelt, sondern um ein Erlebnis, das die gesamte menschliche Persönlichkeit von innen her zu gestalten vermag. „Die Tragödie will mehr: die Katharsis der Seele. Was zwar diese Katharsis sei, wird auch durch Aristoteles nicht klar. Jedenfalls aber ist sie ein Ereignis, das das Selbstsein des Menschen angeht. Es ist ein aus dem Erleben nicht bloß des Zuschauens, sondern des Betroffenseins hervorgehendes Offenwerden für das Sein, eine Aneignung des Wahren durch die Reinigung von dem Verschleiernden, Trübenden, Vordergründigen unserer uns verengenden und blind machenden Daseinserfahrungen" (Jaspers[10]).

Grillparzers Dramaturgie, „im wesentlichen Psychologie, aber nicht des dramatischen Schaffens, sondern der dramatischen Wirkung" (Nadler[11]), beschäftigt sich von Aristoteles aus mit dem Phänomen der tragischen Wirkung und basiert, wie wir in größerem Zusammenhang ausgeführt haben[12]), auf der Frage nach der Wirklichkeit des Tragischen, die Grillparzer in der für ihn typischen Art ambivalenten Verhaltens löst: Der Zuschauer will schweben zwischen den beiden Gefühlen: es ist wirklich und doch nur ein Spiel. „Man hat oft gestritten, ob die Wirkung der dramatischen Poesie in der Illusion oder in der mit Bewußtsein verbundenen Idee der Nachahmung liege. Die Wahrheit scheint in der Mitte zu sein. Der Zuschauer muß hingerissen werden, er muß, was er sieht, in einem gewissen Grade für wahr halten, oder mit dem ἔλεος καὶ φόβος ist's vorbei; aber seinen Zustand muß ein dunkles (ich hätte bald gesagt: bewußtloses) Bewußtsein begleiten, denn wo bliebe sonst das Vergnügen an tragischen Begebenheiten und die Idee der Kunst? Ich stelle mir oft die Wirkung der dramatischen Poesie wie einen Morgentraum kurz vor dem Aufwachen vor, wo angenehme Bilder um die Stirne gaukeln, uns mit Freude und Schmerz erfüllen, obschon (wenigstens bei mir) immer der Gedanke dazwischenkömmt: es ist ja doch alles nur ein Traum! Aber im nächsten Augenblicke taucht die kaum erwachte Klarheit wieder in die süßen Wellen unter und kommt nur jedesmal, wenn der Eindruck zu stark wird, wieder zum Vorschein[13])." Den Grund des Wohlgefallens am Tragischen leitet Grillparzer davon ab, daß der „unbestimmte, formlose Schmerz über die Übel des Lebens" durch die Kunst Gestalt bekommt und nun nicht mehr als etwas Unbegrenztes in

---

[9]) Schon Hermann Bahr in seinem geistreichen „Dialog vom Tragischen" (1904) greift über Bernays medizinische Auslegung hinaus, indem er die geistige Einsicht in den Weltzusammenhang als Korrektiv der Leidenschaften auffaßt.

[10]) K. Jaspers: Über das Tragische, München 1952, S. 15.

[11]) J. Nadler: Franz Grillparzer (Vaduz 1948), S. 336.

[12]) G. Rindauer: Das Problem des Tragischen in Grillparzers Studien zur Dramaturgie, Diss., Wien 1956.

[13]) Franz Grillparzer, Hist.-krit. Gesamtausgabe der Stadt Wien, II, 7, 110 (1817).

„dumpfer Marter", sondern als ein „zu Überschauendes bei vollem Bewußtsein" wirkt[14]).

Bei Grillparzers Abneigung gegen alles Theoretische und Allgemeine in Dingen der Kunst überrascht es uns nicht, wenn er einmal das Problem der tragischen Wirkung kurzerhand zerschlägt: „Die Lehre des Aristoteles, z. B. von Furcht und Mitleid, die passe, wie ein Einschnitt, auf eine ziemlich große Menge von Dramen, aber auf der anderen Seite lägen noch recht viele, auf welche die Lehre ganz und gar nicht passe. Wo um Himmels willen, fragte Grillparzer, wird mir denn der Macbeth Mitleid erregen?! Schiller sogar hat endlich das Wort gesprochen, er gebe alle Metaphysik für einen einzigen Handwerksgriff der Kunst hin!" (von Emil Kuh berichtet[15]) und dann wieder ernsthaft und scharf beobachtend die große Frage der Dramaturgie des 18. Jahrhunderts, nämlich die nach Mitleid und Furcht, eingehend überprüft und in seinem Sinn interpretiert.

Grillparzer entschied sich gegen Lessing, zwar nicht in der Sache selbst, wie ganz richtig eingeworfen wurde[16]), aber in den Folgerungen, die Lessing aus seiner Deutung des Gefühls „Furcht und Mitleid" gezogen hatte. Es war dies zugleich auch die endgültige Verwerfung der beiden ästhetischen Grundrichtungen, denen sich Grillparzer zeit seines Lebens gegenüber gesehen hatte: der „metaphysischen" Hegels und der „syllogistischen" Lessings. „Gegenwärtig treibt man die metaphysische Ästhetik, Lessing trieb die syllogistische. Von der richtigen Ansicht ausgehend, daß, wo die Ursache rätselhaft ist, man die Wirkungen im Auge behalten muß, erkannte er mit Aristoteles Furcht und Mitleid als die Quellen des Wohlgefallens an der Tragödie. Aber nun schloß er logisch weiter. Je mehr Furcht und je mehr Mitleid, um so größer die Wirkung. Da nun, je näher uns die Personen stehen, um so größer der Anteil an ihrem Schicksal sein muß, ergo. — Und so kam er auf das bürgerliche Trauerspiel und in weiterer Folge auf das weinerliche Lustspiel: die zwei schlechtesten Gattungen, die es gibt. Wenn man syllogistisch zu Werke gehen will, so muß man vor allem einen unzweifelhaften und vollständigen Begriff vor sich haben, sonst kommt man um so mehr in den Irrtum, je richtiger die Schlüsse sind[17])." Offenbar zog Grillparzer schon Lessings Voraussetzungen, nämlich sein Verständnis der aristotelischen Begriffe, in Zweifel; an der formalen Durchführung des Schlusses vom Wirkungsfaktor auf die innere Parallelität von Bühnenheld und Zuschauer hat er jedenfalls nichts auszusetzen. Sein Hieb trifft die vom sozialen Parallelismus gelenkte tragische Wirkung, die auch den Begriff der „Fallhöhe" ausschalten würde[17a]). Die Erregung der tragischen Wirkung auf Grund standesmäßiger Übereinstimmung von Spielbereich und

---

[14]) II, 7, 291.

[15]) Grillparzers Gespräche und Charakteristiken durch die Zeitgenossen, hg. v. A. Sauer, Wien 1904—1916, 5. Bd., S. 44.

[16]) Vergl. J. Nadler: Franz Grillparzer (1948), S. 336.

[17]) II, 12, 36 (1859—1860).

[17a]) Schopenhauer: „Den bürgerlichen Personen fehlt es an Fallhöhe." (Sämtl. Werke, hg. v. E. Grisebach; Welt als Wille und Vorstellung, 2. Band, 3. Buch, Kap. 37).

Publikumsbereich verwirft Grillparzer, seinem Wesen und seinen Kunstmaximen entsprechend. Zugleich lenkt er aber auch auf die Herkunft dieser Anschauungen zurück: auf Diderot, den „Lessing der Franzosen", wie Grillparzer ihn einmal nennt[18]), und seine dramatischen Gattungen, in denen alle gesellschaftlichen Stände erfaßt und alle Handlungen des menschlichen Lebens untergebracht worden waren. Die Tragödie behandelt das Unglück der Großen und ganzer Staaten, das Trauerspiel das häusliche oder bürgerliche Unglück[19]).

Befand sich Lessing im Widerspruch zu den Franzosen, als er den Vorgang der „Reinigung" einzig und allein auf die tragischen Leidenschaften selbst, d. h. auf Furcht und Mitleid und dergleichen Empfindungen bezog (wobei übrigens die Unvollständigkeit seiner Aristoteles-Deutung aus der einseitigen Erfassung des nur auf das Mitleid beschränkten tragischen Gefühlstypus klar hervorgeht[20]), so stimmte Grillparzer in diesem Punkt wieder mit Corneille und anderen französischen Theoretikern überein: Sein Umwandlungs- bzw. „Reinigungs"-Vorgang der Leidenschaften kommt durch Mitleid und Furcht zustande. Seine seit 1827 lebhaft betriebenen Aristoteles-Studien, die mit einer Übersetzung des Aristoteles-Kommentars des Porphyrius beginnen[21]), lassen ihn gegen 1834 in die Nähe Lessings gelangen, dem Handlung wichtiger als Charaktere gewesen sei, weil ihm Furcht und Mitleid, der Endzweck der Tragödie, nicht aus dem Charakter, sondern vornehmlich aus den Situationen entsprangen. Grillparzer wirft bei einer Theorie Victor Hugos, nach der das Interesse am tragischen Helden im Gegensatz zum Interesse an der Handlung nichts anderes als ein Gefühl „de terreur, d'admiration ou de pitié" sei, mit Recht ein: „Terreur, pitié sind Empfindungen, die die Handlung begleiten, der Held, ehe er handelt, kann nur Liebe, Abneigung, Bewunderung, Haß erregen[22])."

Grillparzer hat, wenn auch in den Spuren von Lessings Gedankengängen wandelnd, doch ein völlig anderes und — wenn wir Fritz Strich in seinem Urteil[23]) bekräftigen dürfen — wesentlich tieferes Bild von den tragischen Vorgängen als Lessing gewonnen und sich den Sinn der tragischen Wirkung mit dem epimetheischen Ernst, mit jener oft erschütternden Eindringlichkeit vergegenwärtigt, die sein Jahrhundert, — das „tragische" Jahrhundert! —, vom Jahrhundert der „aufgeklärten" und der klassischen Humanität trennen. Dennoch müssen wir gerade hier, um bei der Wahrheit zu bleiben und das Grillparzer-Bild vor jeder Überbetonung des Tragischen zu bewahren, an seine ambivalente Haltung gegenüber diesem Tragischen erinnern, die sich sogleich von einer scheinbar „einschneidenderen Wirklichkeit", die die „Tragödie zu einem Schauspiel für Schlächter und Kannibalen macht[24])", distanziert haben würde.

---

[18]) II, 9, 46.
[19]) Vergl. M. Dietrich: Europäische Dramaturgie (1952), S. 309 ff.
[20]) Vergl. 74. Stück der Hamb. Dramaturgie u. Briefwechsel mit Nicolai und Mendelsohn. [21]) II, 8, 309. [22]) II, 9, 215.
[23]) F. Strich: Franz Grillparzers Ästhetik (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hg. v. F. Muncker), Berlin 1905, S. 204 f.
[24]) I, 14, 73 f.

Die Ausgangsposition Grillparzers war unzweifelhaft Lessings Auffassung des kathartischen Vorganges, aber schon meldeten sich Bedenken teils an der Richtigkeit dieser Auffassung, teils überhaupt an der Möglichkeit einer gültigen Deutung der aristotelischen Vorlage. So meint Grillparzer 1817: „Wenn wir die Aristotelische Definition der Tragödie *δι ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* geradeso nehmen, wie sie vor uns liegt, sollte es beinahe scheinen, als ob das bürgerliche Trauerspiel die folgerechteste Gattung wäre. Aber besitzen wir denn des Aristoteles Poetik vollständig? Wissen wir denn, ob er nicht gleich von vornherein bei Definition der Poesie überhaupt die Erhebung zum Ideal, über die Wirklichkeit hinaus, zu einer Grundbedingung jeder poetischen Gestaltung gemacht hat, so daß er es als etwas, das sich ohnehin von selbst versteht, bei der Tragödie hinzuzusetzen nicht nötig gefunden hat?[25])".

Die entscheidende und folgenschwere Divergenz der Anschauungen Lessings und Grillparzers ergab sich jedoch aus ihrer verschiedenartigen Beurteilung der theatralischen Wirkung überhaupt. Lessings Kategorien, den Bildungstendenzen des 18. Jahrhunderts verpflichtet, konnten keinesfalls mehr die Grillparzers sein. Entgegen Schiller lehnt Grillparzer das Theater als eine moralische Anstalt ab („Das Theater muß als sittlich gleichgültig behandelt werden, oder es wird Sitten-verderbend[26]") und verwirft jede in moralischen Kategorien erfolgende Kritik des Begriffes „Charakter" auf der Bühne. Künstlerisch völlig begründete Charaktere — darauf komme es an, auch wenn diese sämtlich in Gefahr seien, „moralisch" als charakterlos beurteilt zu werden. Er nennt beispielhafte Gestalten, die „dieses Schicksal teilen", wie Hamlet und Phädra, Lear und Richard II., Macbeth und Othello[27]).

Man begreift, daß eine solche Einstellung zu Drama und Theater mit einer Auffassung der Katharsis als Verwandlung der tragischen Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, aber auch mit einem so hohen Ethos, wie Schiller es als Sendung aller theatralischen Kunst angestrebt hatte, gänzlich unvereinbar war. Hier schienen neue Kräfte am Werk, hier war ein neues Menschenbild im Werden begriffen, das den Menschen nicht mehr in seinem Wert, sondern in seinem Sein aufzuzeigen bemüht war. Ging es aber einmal um solche Dimension, mußte die ursprüngliche Sinngebung der tragischen Wirkung, mit der sich das ethische Telos der aristotelischen Katharsis-Vorstellung nun einmal untrennbar verband[28]), fallen und durch etwas anderes ersetzt werden.

---

[25]) II, 7, 120.

[26]) II, 8, 180; „Das Theater ist kein Korrektionshaus für Spitzbuben und keine Trivialschule für Unmündige" (I, 14, 32); „Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält" (II, 8, 369).

[27]) II, 8, 80.

[28]) Vergl. Strich: F. Grillparzers Ästhetik, a. a. O., S. 205: „Freilich ist der moralische Endzweck niemals ganz zu umgehen, solange man überhaupt an dem aristotelischen Begriffe festhält."

Hier greift nun Grillparzers Sinndeutung der tragischen Wirkung ein, aber nicht in der Art einer grundstürzenden Umformung, sondern in der erregenden Wiederbelebung des tragischen Wissens bei Aristoteles, in der schöpferischen Wiederaufnahme seines Phronesis-Begriffes, der nichts anderes als den Erkenntnisvorgang bezeichnete, in dem sich alle Einsicht in die tragischen Antinomien von Welt und Mensch zu einem erlebten Ganzen verband. Noch ist freilich dieses tragische Wissen einerseits von der Tradition der „alten", durch den Umwandlungsvorgang gekennzeichneten Katharsis überschattet und andererseits die Nähe Schopenhauerscher Gedanken spürbar, wenn Grillparzer in seinem Aufsatz über das Wesen des Dramas (von 1820) meint: „Das Tragische, das Aristoteles nur etwas steif mit Erweckung von Furcht und Mitleid bezeichnet, liegt darin, daß der Mensch das Nichtige des Irdischen erkennt; die Gefahren sieht, welchen der Beste ausgesetzt ist und oft unterliegt; daß er, für sich selbst fest das Rechte und Wahre hütend, den strauchelnden Mitmenschen bedaure, den fallenden nicht aufhöre zu lieben, wenn er ihn gleich straft, weil jede Störung vernichtet werden muß des ewigen Rechts. Menschenliebe, Duldsamkeit, Selbsterkenntnis, Reinigung der Leidenschaften durch Mitleid und Furcht wird eine solche Tragödie bewirken. Das Stück wird nach dem Fallen des Vorhangs fortspielen im Innern des Menschen und die Verherrlichung des Rechts, die Schlegel in derber Anschaulichkeit auf den Brettern und in den Lumpen der Bühne sehen will, wird glänzend sich herabsenken auf die stillzitternden Kreise des aufgeregten Gemüts[29])."

Auf dieser Linie nähert sich Grillparzer dem tragischen Wissen des Aristoteles („Zweck der Tragödie ist die Einsicht in den teleologischen Zusammenhang, in dem der Mensch steht", M. Dietrich[30]) und erreicht eine bemerkenswerte Stufe bei Gelegenheit seiner Euripides-Studien zwischen 1838 und 1840. Grillparzer kommt hier zu dem Resultat, daß die Wirkung der Tragödie aus dem Wissen des Ausganges entspringt, weil das tragische Mitleid auf solche Weise in viel höherem und anhaltenderem Maße erregt werden müsse; die Furcht verliere, was an Mitleid gewonnen werde, sobald wir von vornherein wissen, was die Gestalten der Tragödie tun und leiden werden. „Das sichere Wissen kann eben nicht die Furcht, sondern nur das verstärkte Mitleid aufkommen lassen." (Strich[31].)

Die gleichsam „höhere" Ebene des bereits „wissenden" Zuschauers gegenüber dem nicht-wissenden, „blinden" Helden auf der Bühne wird klar erkannt. „Die Wirkungen, die sonst aus dem Nichtwissen des Ausganges hervorgehen, entspringen jetzt aus dem Wissen desselben ... So Hekabe, Vers 95, die nur erfahren hat, daß Achills Schatten eine der Troerinnen zum Sühnopfer begehrt hat, und nun die Götter bittet, das Todeslos von ihrer Tochter abzuwenden, indes der Zuseher schon weiß, daß es unwiderruflich über sie verhängt ist. Die Handlung geht auf diese Art bloß unter den Personen des Stücks vor,

[29]) I, 14, 31 f.
[30]) Europ. Dramaturgie, a. a. O., S. 14.
[31]) A. a. O., S. 204.

ohne daß der Zuseher mitspielt: das Mitleid gewinnt, was die Furcht verliert, und die tragischen Leidenschaften bleiben rein[32])."

In seiner Grillparzer-Ästhetik hat F. Strich schon 1905 überzeugend nachgewiesen, daß Grillparzer auf dem Weg zu seinen letzten Einsichten in die tragische Wirkung durch die Philosophie Spinozas befruchtet worden sei, dessen Ethik Grillparzer 1822 kennengelernt, studiert und mit Aristoteles ins Gespräch gebracht hatte[33]). Spinozas Ethik betont die Macht der Affekte, die menschliche Unfreiheit und den Zwang der sinnlichen Determination, unter den sich der sittliche Wille zu beugen habe, besonders aber (im 5. Teil) die Macht der Erkenntnis, die eine Form der menschlichen Freiheit darstelle und also zu dem vorhin Vertretenen in ein lebendiges polares Verhältnis tritt. Kraft der Fähigkeit, eine klare Erkenntnis der Dinge zu gewinnen, hat der Mensch ein Mittel zur Hand, sich von der Macht der Affekte zu befreien. Ein Affekt, der seiner Natur nach ein Leiden ist, verkörpert nach Spinoza eine unklare, verworrene Idee. Wenn wir daher eine klare und deutliche Idee von dem Affekt bilden, so wird diese Idee vom Affekt selbst, sofern er bloß auf den Geist bezogen wird, nur nach dem Verhältnis verschieden sein und der Affekt wird aufhören, ein Leiden zu sein. Der Lehrsatz, wie ihn Strich für Spinoza belegt, lautet also: Ein Affekt, der ein Leiden ist, hört auf, ein Leiden zu sein, sobald wir eine klare und deutliche Idee von ihm bilden; er steht desto mehr in unserer Gewalt und der Geist leidet desto weniger unter ihm, je bekannter er uns ist[34]). 1822 meint Grillparzer: „Nach der Ansicht des Spinoza sind die sogenannten Gefühle doch nichts als unklare Ideen . . ." und ergänzt 1830: „Was wir Gefühlsvermögen nennen, ist vielleicht eins mit dem Denkvermögen. Dann wäre der Gedanke eine klare Vorstellung, das Gefühl eine dunkle[35])." Der Boden für das von uns inaugurierte Ganzheitserlebnis des Tragischen war damit ganz offenkundig bereitet und bedurfte nur noch der entscheidenden Befruchtung durch ein bestimmtes heuristisches Moment, um die aristotelische Phronesis, ihrem Wesen gemäß, aber der Vorstellung der eigenen Zeit entsprechend, in der Weite ihres tragischen Wissens wiederaufleben zu lassen; das epimetheische Element, wie wir es in Grillparzers Auffassung der innermenschlichen Tragik antreffen, konnte nur begünstigend zu diesen Voraussetzungen hinzutreten.

So heißt es denn endlich um 1831—1832: „Die aristotelische κάθαρσις der tragischen Leidenschaften besteht darin, daß durch die Kunst das Gefühl, das diese Leidenschaften mit sich führen, zur Betrachtung erhoben wird[36])." Halten wir für das Verständnis dieses Schlußsatzes der Grillparzerschen Katharsis-Auffassung nochmals fest: Der menschliche Geist ist — gemäß der Lehre Spinozas — dazu befähigt, die Übermacht der Affekte zu bändigen; „dadurch erweckt die Tragödie im Zuschauer die Affekte der Furcht und des Mitleids und erhebt diese, welche seinen eigenen Willen zu unterminieren drohen, zu

---

[32]) II, 10, 307—308.
[33]) Strich, a. a. O., S. 205 ff.
[34]) Ebd., S. 205—206.
[35]) II, 8, 3 und II, 9, 19.
[36]) II, 9, 61.

klaren, deutlichen Ideen, zur Betrachtung, wodurch sie aufhören, ein Leiden zu sein. Die dargestellte Unfreiheit des Willens bewirkt die Befreiung des Willens im Zuschauer durch die Macht der Erkenntnis" (Strich[37]). Aber noch ein Zweites fließt in dieses Ergebnis der neu gedeuteten tragischen Wirkung ein: Grillparzer hatte schon 1820 sehr charakteristisch eine zweifache Art der Welterfahrung unterschieden, die wissenschaftliche und die beschauliche oder kontemplative[38]). Die erste erfolgt ausschließlich durch das theoretische Erkenntnisvermögen, das von Wahrnehmungen zu Begriffen und von diesen zu Urteilen und Schlüssen emporsteigt — immer im Bereich des Überschaubaren und Beweisbaren. „Gerade über das, was die Forschbegierde von jeher am meisten erregt, gerade über die großen Angelegenheiten der Menschheit, über den letzten Zusammenhang der Dinge, die unsichtbare Kette, die die Sinnenwelt und das darüber Befestigte mit einem Band verknüpft, gerade hierüber fühlt sie ihre Kraft versiegen ..." Hier aber beginnt das Reich der Beschauung oder Kontemplation oder vielmehr dessen, was Grillparzer darunter versteht: „Unter Beschauung verstehe ich jene Richtung des menschlichen Wesens, durch welche alle seine Kräfte und Vermögen, innere und äußere, ohne Sonderung, ohne daß eines oder das andere vorherrsche, wie in einem Brennpunkte auf einen Gegenstand geheftet werden, der dadurch umleuchtet, erhellt und mit einer Lebendigkeit ins Bewußtsein aufgenommen wird, die beinahe keinen Unterschied zwischen dem Gegenstande und seiner Vorstellung erkennen läßt. Diese Vorstellungsart schließt den Verstand und die Vernunft keineswegs aus, begreift sie vielmehr notwendig in sich, aber nur als Teil des Ganzen, ohne vorherrschende Gewalt[39])."

Eine bessere Verdeutlichung des Erkenntnisvorganges im Erlebniskomplex der tragischen Wirkung läßt sich kaum finden. Es bedurfte wohl nicht mehr des Hinweises auf die geistige Mittlerstelle, die Schopenhauers Philosophie zwischen dem hier Gesagten und der Definition der Katharsis als einer Form der „Betrachtung" einnahm, wie sie Grillparzer oben prägte. Immerhin meint Geißler sehr zu Recht, daß Schopenhauers Lehre von der Kontemplation, die allein vermöge, uns „über die Welt zu erheben", in diesen Gedankengängen Grillparzers am deutlichsten zu entziffern gelinge[40]). Die Ausgangsposition Grillparzers und Schopenhauers möge die gleiche sein, das Ergebnis ihrer Überlegungen jedoch trennte zwei fremde Weltanschauungen von einander: die pessimistische Welt der Quietive und der Resignation, der Verneinung des Willens zum Leben durch letzte contemplatio (Schopenhauer) und die Welt tragisch erlittenen Verstricktseins, für die all dies nur Wunschbild und irreale Entrückung bedeuten mußte, bestenfalls Augenblicke des Innehaltens im existentiellen Anspruch (Grillparzer[41]).

---

[37]) A. a. O., S. 206 f. [38]) II, 7, 333 ff. [39]) II, 7, 334.
[40]) H. Geißler: Grillparzer und Schopenhauer, Weimar 1915, S. 38 ff.
[41]) Schopenhauer: „die Aufforderung zur Abwendung des Willens vom Leben bleibt die wahre Tendenz des Trauerspiels ...", „darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin" (Welt als Wille u. Vorstellung, II, Kap. 37).

Im Grunde war das Erlebnis von Beschauung und Betrachtung, das Gefühl des Sich=über=sich=selbst=Erhebens das Erbe einer von Kant her kommenden Kunstauffassung, die in der reinen Wahrheit der Weltspiegelung das letzte Ziel der Kunst erblicken mußte. In diesem Sinn erscheint Grillparzers Bemühen um das Sein des Menschen in seiner Welt aufs neue im Licht einer wertfreien, rein „existentiellen" Bestimmung des Daseins und man begreift, daß ihm das kathartische Erlebnis der tragischen Einsicht in den Weltzusammenhang durch jede moralische Zweckhaftigkeit nur getrübt worden wäre, da diese doch seiner — fast möchte man aristotelisch sagen: — „teleologischen" Betrachtungsweise des Tragischen zu sehr im Wege stand[42]).

Alle Einsicht in die schicksalhaft über den Menschen verhängten Antinomien, in die Widersprüchlichkeit seiner Innenexistenz ebenso wie in die Konflikte des Zwischen= und Außermenschlichen wäre aber unmöglich, hätte sie nicht jene Bereitschaft der Person zur Voraussetzung, die nur durch tiefste Leid=erfahrung zustandekommt; denn nur ein tragisch leidender Mensch ist der Erkenntnis und Gestaltung des Tragischen fähig. Das schmerzliche Wissen um die Unaufhebbarkeit der Weltantinomik verstärkt sich durch das „Symbol der allgemeinen Ungesichertheit" (Sellmair), wobei freilich, so paradox dies klingen mag, gerade in der Behauptung dieser Ungesichertheit eine geheimnisvolle Art Sicherheit zutage tritt, die vom geistigen Vorgang der Katharsis ihre gültige Form empfängt.

Die Art, wie Grillparzer diese tragische Wirkung verlebendigt, verrät seine geistesgeschichtliche Stellung, in der die Ablösung der reinen Kultur der Idee durch eine neue Kultur der Erfahrung allenthalben ans Licht tritt[43]) und bestätigt eine Beobachtung der dramaturgischen Forschung aufs neue: „In der Katharsisauslegung der späteren Zeiten spiegelt sich jeweils das Welt=, Lebens= und Menschenbild der Interpretierenden" (M. Dietrich[44]).

---

[42]) Vergl. II, 8, 80; II, 8, 369; I, 14, 32.
[43]) Vergl. F. Kainz: Friedr. Schlegels Sprachphilosophie (Zs. f. dte. Geisteswissenschaft, 3. Jg., Heft 4), S. 282.
[44]) Europ. Dramaturgie, a. a. O., S. 28.

DIE BEDEUTUNG DER PANTOMIME IN DEN DRAMEN HEINRICH VON KLEISTS

Von Erika Kultermann (Bremen)

Die Pantomime ist eine Gattung künstlerischer Aussage, in der alle wortlosen Äußerungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers vereinigt sind. Mimik, Gebärde und Körperbewegung sind Elemente dieser Darstellungsweise, deren Skala von der sublimsten Äußerung emotionaler Vorgänge, die sich in der Veränderung der Gesichtsfarbe kundtut, bis zur erzählenden, einen äußerlichen Tatbestand wortlos verdeutlichenden Pantomime reicht. Die letztgenannte Art wird auf reinen Pantomimenbühnen aufgeführt und ist ähnlich wie der Tanz eine autonome Gattung künstlerischer Aussage. Gegenstand unserer Betrachtung ist die Pantomime, die im Drama neben dem Wort steht, dieses durch Gebärden und Mimik begleitet oder ohne Worte einen inneren, seelischen Tatbestand offenbart.

Das Verhältnis der Pantomime zum Wort ist verschiedenartig. Sie kann es unterstreichen, sie kann aber auch im Gegensatz zu ihm stehen und so etwas kundtun, was das Wort verhüllt, sie kann also auch das Gesprochene entlarven. Ihre besondere Bedeutung liegt darin, daß ihre Möglichkeiten über die der Sprache gesetzten Grenzen hinausreichen. Erst da wird sie ganz wirksam, wo sich das Wort im Stammeln verliert, schließlich verstummen muß und eine einzige Gebärde beredter ist als lange Monologe. Die Pantomime als dramatisches Ausdrucksmittel rundet den dargestellten Charakter ab. Sie strebt an, die vom Dichter gedachte Gestalt in ihrer lebendigen Ganzheit zu geben. Nicht nur das Gesprochene wird dabei zur Aussage über den Menschen, sondern auch das Ungesagte.

Der größte Teil in dem geschrieben vorliegenden dramatischen Werk bleibt der Einfühlungskraft des Schauspielers überlassen, der die dichterische Vision zum Leben erwecken soll. Aber an vielen und besonders an entscheidenden Stellen gibt der Dramatiker Hinweise darauf, wie er sich die Verwirklichung dieses oder jenes Vorganges der Handlung denkt. Er hat dazu verschiedene Möglichkeiten. Einerseits kann er Szenenanweisungen geben, die als Zwischentext den Verlauf des Sprechtextes unterbrechen. Im 17. und frühen 18. Jahrhundert war diese Art szenarischer Angabe namentlich durch französische Bühnentheoretiker im Drama sehr verpönt. Es zeugt von der wesentlich literarischen Auffassung vom Drama in jener Zeit, daß man mit dem Umstand argumentierte, die Szenenanweisungen unterbrächen den Fluß der Verse und

rissen den Leser aus der Stimmung. Johann Elias Schlegel hat daher in seinen Dramen auf Szenenanweisungen verzichtet. In der Komödie, die häufig in Prosa geschrieben war, waren szenarische Vorschriften indessen erlaubt.

Die deutschen Dramatiker des 18. Jahrhunderts haben sich im Allgemeinen nicht an diese Regel gehalten und sich im Trauerspiel wie in der Komödie häufig der Szenenanweisung bedient. Bei Kleist ist es dann später so, daß gerade die Lustspiele die wenigsten Angaben enthalten, während in den Dramen der Sprechtext oft durch anweisenden Zwischentext unterbrochen wird.

Eine andere Art der Anweisung besteht in der Möglichkeit, szenarische Vorschriften in den Text zu verweben. Aus den Worten einer Dramengestalt kann hervorgehen, was sie selbst oder ein Mitspieler im Vollzug der Bühnenhandlung zu tun hat. Wenn Alkmene Amphitryon, ihre Rede unterbrechend, ängstlich fragt: „Warum steigt solche Röt' ins Antlitz dir?" (II, 2, S. 183)[1]), so muß eine dementsprechende Gebärde Amphitryons vorausgegangen sein. Das beste Beispiel für diese Art der Szenenanweisung bietet der 24. Auftritt der „Penthesilea". Hier unterhalten sich die entsetzten Amazonen über ihre vom Schauplatz der Schreckenstat zurückkehrende Königin. Aus ihren Worten geht hervor, wie sich Kleist die Gestalt der Penthesilea zu Beginn dieser Szene gedacht hat. Die eingeschobenen Szenenanweisungen dieses Auftritts beziehen sich bis zum Schauer Penthesileas lediglich auf die Oberpriesterin und Prothoe.

Die Hauptgestalten Kleistscher Dramen unterscheiden sich wesentlich von den Helden klassischer Schauspiele. Sie können über ihr Eigentlichstes kaum etwas aussagen, da es ihnen selbst im wesentlichen nicht bewußt ist. Sie können nicht wie die Helden klassischer Dramen in langen Monologen ihr Seelenleben ausbreiten. In den entscheidenden Augenblicken fehlen ihnen die Worte, sie stammeln und verstummen schließlich und die einzige Art sich verständlich zu machen — und sei es auch nur, verständlich zu machen, daß man sich selbst rätselhaft sei — ist die Gebärde.

Von hier aus wird deutlich, wie wichtig die Pantomime als wortloses, rein durch Gebärde, Mienenspiel und Körperbewegung wirkendes Ausdrucksmittel gerade in den Dramen Heinrich von Kleists ist. Da, wo der Mensch völlig bei sich selbst ist, wo seine verborgenste Schicht sich kundtut, äußert sich das in den Kleist'schen Stücken nicht in Worten, sondern in Bewegungen des Gesichts, des Körpers, der Hände, — eben pantomimisch. Wortlos, traumhaft und wie schlafwandelnd bewegen sich Kleists Gestalten in solchen Augenblicken. Kleist stellt in seinen Hauptfiguren den ganzen Menschen auf die Bühne, nicht nur den in Worten Aussagbaren. Auch das Unsagbare, das „Unaussprechliche", das Rätselhafte und Unergründliche der menschlichen Seele macht er sichtbar. Seine Helden sind Welten für sich, deren Streben auf das unbewußt erkannte Ziel etwas Unbedingtes hat, auf etwas Absolutes geht. Solange sie sprechen, haben sie eine — wenn auch zuweilen noch so fragwürdige — Beziehung zu

[1]) Zitiert nach: Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke. Th. Knaur Verlag, München o. J.

ihrer Umwelt, verstummen sie aber, sind sie ihrer Umwelt entrückt. Dieses Entrücktsein, diese seltsame Geistesabwesenheit ist paradoxerweise ein Akt schärfster Konzentration auf sich selbst. Es macht ihre Individualität in ihrem Sogeartet=sein auf befremdende Weise deutlich. Es hebt sie heraus aus dem Kreis der Nebengestalten, die sich schachfigurenartig um sie gruppierend, das Herausgehobensein der Persönlichkeit des Helden sichtbar machen.

Ein Beispiel dieser Art von Geistesabwesenheit aus Konzentration bietet die 5. Szene des I. Aktes des „Prinz Friedrich von Homburg": Zwei Handlungen laufen in diesem Auftritt nebeneinander her und schließen sich erst durch die Pantomime zu einem einheitlichen Ganzen zusammen: 1. die „Damenhandlung", Frühstück, Abschied und Aufbruch, wobei das Fehlen des Handschuhs bemerkt wird, und 2. die Handlung der ihre Schlachtbefehle empfangenden Offiziere. Der Prinz, obgleich den Ausführungen des Feldmarschalls Dörfling die größte Aufmerksamkeit schuldig, löst sich im Verlaufe der Szene immer mehr aus seiner Umgebung, so sehr ist er konzentriert auf die schicksalhafte Verheißung des Traumgesichts, auf das, was sein Innerstes unablässig bewegt und nach endgültiger Gewißheit verlangt. In drei Stufen vollzieht sich diese Loslösung, dreimal muß der Prinz aus seiner Abwesenheit herausgerissen werden. Einmal beim Abschied der fürstlichen Familie, das zweite Mal, als die Prinzessin ihren Handschuh vermißt und zum dritten Male als die Gewißheit ihn alles andere hat vergessen lassen. Beim erstenmal fühlt er sich von Hohenzollern bei seiner Unaufmerksamkeit entdeckt und bemüht sich daraufhin schuldbewußt, dem Diktat zu folgen. Beim zweitenmal, als beim Aufbruch der Damen das Fehlen eines der Handschuhe Nataliens bemerkt wird, versäumt er, in der Begierde zu erfahren, ob das ihm verbliebene Traumpfand wirklich der Prinzessin gehört, gerade die Stelle der Ordre, die für ihn persönlich von Bedeutung ist. Auch jetzt bemüht er sich, nachdem der Freund ihn heimlich angerufen hat, durch Absehen beim Rittmeister wenigstens Bruchstücke des versäumten Textes nachzuholen. Beim drittenmal aber ist seine Abwesenheit so vollkommen, daß er, da er der Prinzessin den vom Kurfürsten zu seinen Füßen entdeckten Handschuh überreicht hat, in Verwirrung und Seligkeit über die nun erlangte Gewißheit den Schlachtplan völlig vergißt. Er bemüht sich nun nicht mehr, den Zusammenhang des Diktates zu erfassen. Er wiederholt nur — ganz mit seinen eigenen Gedanken beschäftigt — die siegessicheren Worte des Feldmarschalls: „Dann wird er die Fanfare blasen lassen" (S. 545) und „tut" nur noch so, „als ob er schriebe."

In dieser bedeutsamen Szene knüpfen sich die Fäden, die für Homburgs Schicksal entscheidend werden. Einerseits erhält er die Bestätigung durch das Traumpfand, andererseits versäumt er seine Ordre aufzunehmen, wahrscheinlich zum besten der Schlacht, jedoch zu seinem eigenen Verhängnis.

Alles, was des Prinzen Inneres bewegt und mit seiner augenblicklichen Offizierspflicht nichts zu tun hat, äußert sich bis auf die wenigen Worte, die er „für sich" sagt, rein pantomimisch. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang das Auge, denn die Beziehung zu den Damen ist naturgemäß nur durch Blicke

herzustellen. Homburg „fixiert die Damen" zunächst, später sieht er „wieder" nach ihnen „herüber" und da Natalie einen Handschuh vermißt, sieht er „bald den Handschuh, bald die Prinzessin an". Das Auge spricht hier die Vermutung des Prinzen aus, indem es die Verbindung zwischen Handschuh und Prinzessin pantomimisch herstellt. Auch was sich weiter um den Handschuh auf seinem Wege aus des Prinzen Kollett bis an die Hand der Prinzessin begibt, ist Pantomime. Das geschickte Fallenlassen zusammen mit dem Taschentuch, das gespielte Erstaunen bei der Entdeckung durch den Kurfürsten, das ritterliche Aufheben und die Verwirrung bei der endgültigen Bestätigung, als die Prinzessin wie zur Zerstreuung jeglichen Zweifels den Handschuh überzieht.

Die Worte dieser Szene sagen nichts von dem aus, was den Prinzen bewegt. Alles, was zur Verdeutlichung der Situation dient, wird pantomimisch ausgesagt. Der ertappte Prinz fährt zusammen und errötet. Er bemüht sich darauf, dem Schlachtplan zu folgen, aber wenig später sieht er schon wieder zu den Damen hinüber. Und nun wird seine Aufmerksamkeit ganz abgelenkt. Die Prinzessin sucht ihren Handschuh. Des Prinzen glücklich-erstaunte Worte: „Herr meines Lebens! Hab ich recht gehört? ... Den Handschuh sucht sie?" sind die einzigen Worte, die seine Vermutung aussprechen, begleitet durch die Pantomime des wechselnden Anschauens von Handschuh und Prinzessin. Als er Natalie den Handschuh überreicht hat, „steht" er „einen Augenblick wie vom Blitz getroffen da". All das jäh Erhellende und Treffende dieses Augenblicks faßt Kleist in diesem starken Bild der Naturgewalt des Lichtes zusammen. Die Bewegung wird eindringlich gemacht durch ein überdeutliches Bild. „Triumphierenden Schrittes" kehrt Homburg in den Kreis der Offiziere zurück. Er ist nun nicht mehr in der Lage, dem Diktat zu folgen. Seine „große Bewegung" verlangt nach Mitteilung, aber die schroffen Worte des erzürnten Freundes verweisen ihn wieder auf sich selbst. So „steht" er „und träumt vor sich nieder". So sehr ist dieses Träumen seine eigentliche Art zu leben, daß er in Augenblicken, da die Wirklichkeit mit aller Gewalt auf ihn eindringt, zu träumen glaubt. Als er bei der Trauerfeier plötzlich aus all seinen Siegesträumen gerissen wird (II, 10, S. 560) stammelt er: „Träum ich? —" und ebenso vermag er am Schluß (V, 10, S. 594) nur in äußerstem Staunen zu fragen: „Nein sagt, ist es ein Traum?" Traum und Wirklichkeit durchdringen einander, und in manchen Augenblicken weiß er beide Sphären nicht voneinander zu trennen. So verträumt der Prinz in der für ihn so typischen, abwesenden Weise auch den Rest des Diktates. Schon in der Unterredung mit Hohenzollern (I, 4, S. 540) träumte er so „vor sich nieder" und später tut er es wieder bei der einzigen Gelegenheit, seine versäumte Ordre doch noch vor Beginn der Schlacht zu erfahren und ehe der Freund, der aus den verträumten Worten des Prinzen entnehmen muß, daß seine Worte ungehört verhallt sind, noch etwas sagen kann, fällt der erste Kanonenschuß und das Verhängnis nimmt seinen Lauf.

Eine ganz andere Art der Abwesenheit zeigt Penthesilea im 24. Auftritt. Hier ist es die Reaktion auf ein übergroßes Gefühl, das die beleidigte und verraten geglaubte Liebe Penthesileas in tödlichen Haß verwandelt hatte. Das

Leergebranntsein nach der voraufgegangenen Raserei verleiht Penthesilea etwas Schattenhaftes. Die das Innere der Hauptgestalt aussagende großartige Pantomime dieses Anfangs ist zunächst ganz wortlos. Die Anweisungen werden in den Worten gegeben, die die entsetzten Amazonen einander zuflüstern. Die Frauen schildern Penthesileas Empfindungslosigkeit, ihr inneres Abgestorbensein mit Worten wie „lebend'ge Leich", „Hadesbürgerin", „Schatten". Die Oberpriesterin wirft ihr ihren Schleier ins Gesicht, ihr Antlitz wie das einer Leiche zu bedecken. Sie wagt es auch, als erste Penthesilea anzureden. Aber von dem Gesagten dringt nichts in das Ohr der Todähnlichen. Sie handelt zunächst wie mechanisch. Ohne jeden Ausdruck, wie schlafwandelnd hat sie den Schauplatz der gräßlichen Tat verlassen, den „Bogen festlich geschultert und mit Nesseln bekränzt", mit dem Wink des Fingers die Niederlegung der verhüllten Leiche angeordnet und unverwandt die Priesterin angeblickt. Dann erfolgt die sorgfältige Reinigung des Mordpfeils, das Zurückstellen in den Köcher. Hierauf das erste Zeichen der erwachenden Empfindung. „Ein Schauer schüttelt sie zusammen" (S. 357) und sie entläßt den Bogen aus ihrer Hand. Selbst der Bogen wird in dieser wortlosen Aussage zum mitspielenden Geschöpf, sein Fall wird von den Amazonen wie der eines sterbenden Wesens geschildert: er „stürzt", „taumelt", „klirrt", „wankt", „fällt", „zuckt" noch einmal und „stirbt". Der Bogen der Tanais, der der Stifterin des Staates „geboren ward", ist für Penthesilea gestorben und damit die Königin in ihr und der Zwang des unnatürlichen Frauengesetzes. Und nun, da Penthesilea weint, wandelt sich das Entsetzen der Amazonen in Mitleid, sie eilen ihr zu Hilfe. Prothoe bemüht sich um sie wie um ein Kind und Penthesileas Starre scheint langsam zu weichen. Sie läßt sich an Prothoes Hand auf den herbeigewälzten Stein nieder, sieht die Freundin an, wobei sich ihr Antlitz „ein wenig erheitert", sie „streichelt sanft" Prothoes Wange, läßt sich von ihr die Hand küssen und nickt auf die Frage, ob sie Wasser zum Reinigen des Gesichts und der Hände wünsche. Alle diese Äußerungen Penthesileas gibt Kleist in Szenenanweisungen, denn die Amazonen sind nun nicht mehr nur Beobachtende und Schildernde, sondern selbst Handelnde und Helfende. In ihrem Bemühen, Penthesileas in die „Wüsten" des Inneren verirrten Geist sanft in die Wirklichkeit zurückzugeleiten, will die Oberpriesterin die Leiche des Achill entfernen lassen. Aber alle ahnende Empfindung Penthesileas konzentriert sich in dem „blitzenden" Blick, den sie auf die Oberpriesterin richtet und vor dessen stummer Intensität die Frauen mit begütigenden Worten von ihrem Tun zurückweichen.

Die erste aktive Handlung Penthesileas, die auch das erste Wort nach sich zieht, leitet über zur zweiten Phase ihres Zustandes. Sie begießt sich kniend das Haupt mit Wasser. Diese Reinigung gleicht einer kultischen Handlung. Das halb noch entfernte und halb schon zurückgekehrte „Ach!" erinnert an den Ausruf Alkmenens nach dem Erwachen aus der Betäubung am Schluß des „Amphitryon", und an Käthchens Erwachen aus einer tiefen Betäubung, die nicht ihren Körper, sondern ihren Geist umfangen gehalten hatte. Ihr Zustand wandelt sich aus der Erstarrung des Anfangs ins Gegenteil. Sie erwacht zu

einem Zustand idyllischer Glückseligkeit, ähnlich dem im 15. Auftritt, dieses Mal nicht durch die anderen, sondern durch ihr eigenes Bewußtsein getäuscht. Und nun erscheint sie in all der mädchenhaften Zartheit und Anmut, die die andere Seite ihres Wesens ist. Die erstaunten Amazonen, die sie zuerst mit den grausigen Todesmetaphern beschrieben hatten, schildern sie nun in freundlichen idyllischen Bildern. Sie taucht das Haupt ins Wasser „wie ein junger Schwan", „die Liebliche", das Wasser träufelt an ihrem „Köpfchen" hernieder. Die Verwandelte fühlt sich paradiesisch, zum „Entzücken". Nun werden die Szenenanweisungen spärlicher bis zu dem Augenblick, da die Täuschung Penthesileas durch das Spiel der Amazonen, die das Forttragen der Leiche mit ihren Leibern decken wollen, sich zu dem Wahn steigert, der selige Augenblick des 15. Auftritts würde sich wiederholen. „Er stand schon einmal hinterm Rücken" ihr. Sie richtet sich lebhaft auf, „hält ihre Hände freudig vors Gesicht", inbrünstig bereit, sich von einem neuen Wunder überraschen zu lassen und doch auch schon voller Angst: „Ich habe nicht das Herz mich umzusehen." Aber ihre Ungeduld wandelt sich in Entsetzen, als das Erwartete nicht eintritt, und die ahnende Angst lähmt ihre Hand, die den Teppich aufheben will, ein letztes Zaudern vor der endgültigen Enthüllung. Das Aufheben des Teppichs führt Penthesilea in die grausame Wirklichkeit zurück. Die Wunden an Haupt und Körper des Toten erscheinen in den Worten Penthesileas als Rosen, „blut'ge Rosen", ein „Kranz von Wunden". Auch sie weisen zurück auf den 15. Auftritt. Sie beschwören das Bild des rosengeschmückten Bräutigams. Zugleich gehören sie zu dem Nesselkranz Penthesileas, wie die Rosengirlanden des Geliebten zum Siegeslorbeer. Dann beginnt Penthesileas Versteckspiel vor der unfaßbaren Wahrheit. Ihre Wildheit und ihr Rachedurst, welcher am Schluß durch ihren eigenen Tod — freilich in ganz anderem Sinne — befriedigt wird, lassen die erschrockenen Amazonen verstummen, und nur die Oberpriesterin kann es kraft der Heiligkeit ihres Amtes wagen, der Rasenden die Wahrheit ins Gesicht zu schleudern. Penthesileas Fassungslosigkeit vor dem endgültig aufgehellten Tatbestand äußert sich in den sich überstürzenden Fragen, die das Gräßliche nicht zu Ende sprechen können: „Ich hätt' ihn? . . . Unter meinen Hunden?" Das pantomimische Spiel, das diese Worte begleitet, wird angedeutet durch die hinweisenden Fürworte: Diesen, dieser . . . „. . . mit diesen kleinen Händen? . . . dieser Mund hier?" Die unerhörte Tat, die Hände und Mund vollbracht haben, wird in diesen abgerissenen Fragen noch einmal zum Vorgang. Alles Nichtbegreifen Penthesileas konzentriert sich zum Schluß in der fassungslosen Frage: „Wie kam es denn, daß er sich nicht gewehrt?" (S. 363). Und dann erfolgt die Aufklärung, die zugleich Rechtfertigung ihres Gefühls ist. Penthesilea weiß nun, daß der Geliebte sie nicht verriet, daß ihre Liebe erwidert wurde und sie nur einem unseligen Irrtum erlag. Die „Erklärung" an den Toten geschieht nicht durch Worte, sondern wiederum pantomimisch. Sie kniet nieder und küßt den Geliebten. Mit dieser einfachen und rührenden Geste sagt sie „wie sie's meinte". Diese Erklärung ist ebenso eine Handlung, die wortlos am eindringlichsten das innere Wollen der Heldin klar-

macht, wie das „Versprechen" der wilden Tat wortlos ihr Inneres bloßlegte. Dieses „Versehen" war das unbewußte und ungewollte Zuviel einer Liebes- und Todesraserei, das ihrem absoluten Gefühl entsprang, für das es nur Erfüllung oder Vernichtung gab.

Der Schluß ist ruhig, fast versöhnlich. Der unnatürliche Frauenstaat ist aufgelöst, Penthesilea nur noch Liebende, nun in Wahrheit „ganz reif zum Tode". Die Erfüllung ihrer absoluten Liebe war im Leben nicht möglich. Aber im Tode kann sie mit dem Geliebten vereint sein. So sehr ist sie schon auf dem Wege „diesem Jüngling nach", daß sie Prothoes ängstliches Suchen nach dem Dolch zunächst gar nicht versteht. Spielerisch löst sie sich von allen Attributen ihres kriegerischen Daseins. Der Tod ist nur die äußerliche Beendigung ihres Lebens, das schon, mit dem Tode des Geliebten seines Zieles und seiner Bestimmung beraubt, nicht mehr wirklich war.

Ein anderes pantomimisches Motiv, ähnlich der oft zu beobachtenden seltsamen Geistesabwesenheit, ist die Ohnmacht, die ebenfalls nur bei den Hauptgestalten auftritt. Penthesilea, das Käthchen, Sylvester Schroffenstein, der Prinz von Homburg fallen in Ohnmacht. Diese Schwäche entsteht immer aus einem Zuviel an Leid oder an Freude. Sie ist eine Reaktion aus dem Unterbewußtsein vor aller Reflexion. Der plötzliche Ansturm eines übermächtigen Gefühls wirft den absolut Empfindenden nieder. Die Natur hilft ihm, indem sie sein Bewußtsein unterbricht, um es auf einen Augenblick „an seinen Urquell" fliehen zu lassen.

Bei Sylvester Schroffenstein wird die Ohnmacht bewirkt durch die Erschütterung eines Lebensgefühls, aus dem allein er zu leben gewohnt war. Das Bewußtsein der völligen Lauterkeit seiner Gesinnung, der Makellosigkeit seines Gewissens ist nicht in Einklang zu bringen mit den Beschuldigungen, die von Menschen gegen ihn vorgebracht werden, denen er nahesteht, an deren Gesinnung zu zweifeln er keine Ursache hat. Sein beleidigtes Bewußtsein zieht sich auf sich selbst zurück, um dann „mit Heroenkraft" wiederzukehren. Das Erwachen erinnert an Penthesileas Erwachen aus der ersten Erstarrung im 24. Auftritt. Er fühlt sich paradiesisch, ihm ist „so wohl wie beim Eintritt in ein andres Leben". Nur schrittweise tastet sich sein Geist aus dem Unterbewußtsein zurück ins Bewußtsein. Nach diesem Augenblick größter Schwäche ist er bereit zu tun, was zu tun ihm auferlegt wurde.

Im 9. Auftritt der „Penthesilea" versagt Penthesileas Geist, nachdem er, sich ständig widersprechend, die verschiedenen Möglichkeiten der Rettung oder des Weiterkämpfens erwogen und sich am Schluß zu dem wahnsinnigen Wunsch gesteigert hatte, den Ida auf den Ossa wälzen zu können, um Phöbus „bei seinen gold'nen Flammenhaaren" herniederzuziehen. Die Unerreichbarkeit des Geliebten spiegelt sich in diesem Bilde der Unmöglichkeit. Die Natur hilft ihr, indem sie ihr Bewußtsein in der tiefsten Verzweiflung unterbricht und so das Vergessen herbeiführt, das die Täuschung des 15. Auftritts möglich macht. Von den Umstehenden sanft geleitet, gibt sich Penthesileas Geist der wohltuenden Ruhe dieser idyllischen Täuschung hin, durch die der unaufhaltsame

Fluß des Kampfgeschehens für kurze Zeit unterbrochen wird. Das Erwachen ist in ganz ähnlicher Weise gesehen, wie das Sylvesters in Kleists Erstlingswerk. Beide müssen sich langsam in die Wirklichkeit zurückfragen, und ganz ähnliche Worte spricht dort Gertrude, hier Prothoe in dem Bemühen, dem Zurückkehrenden den Eintritt ins Bewußtsein zu erleichtern. Da Sylvester erwacht, fühlt er sich wie im Paradiese und seine Gattin antwortet: „Und an seiner Pforte stehen deine Engel, wir, die Deinen, liebreich dich zu empfangen."

Prothoe sagt im 14. Auftritt sinngemäß das gleiche, wenn sie der erwachenden Königin zuredet: „Sieh diese Jungfraun, welche dich umringen: Wie an den Pforten einer schön'ren Welt stehn sie und rufen dir: Willkommen! zu." Das gleiche Bild hier wie dort, die Nächsten stehn an der Pforte des Himmels, den Ankommenden zu empfangen, dort das Eingehen auf die nachklingenden Traumgedanken, hier das ängstlich-liebevolle Bemühen, die Erwachte nicht zum vollen Bewußtsein der vor der Unterbrechung liegenden Ereignisse gelangen zu lassen.

Beim Käthchen wird die Ohnmacht dadurch bewirkt, daß der Graf etwas von ihr fordert, was sie ihrer Bestimmung nach nicht erfüllen kann. Er fordert von ihr das Versprechen, zum Vater nach Heilbronn zurückzukehren. Sie muß alles tun, was der Graf von ihr verlangt, zugleich aber kann sie alles tun außer diesem einen. Nichts vermochte sie bisher zu beirren, allen Vorstellungen blieb sie unzugänglich, — nun, da der Graf ernst und gütig die Einhaltung dieses Versprechens fordert, erreicht er, was Fußtritt und Peitsche nicht zu bewirken vermochten, sie verspricht zu gehen. Zugleich aber ist sie des geheimsten und innersten Sinnes ihrer Bestimmung beraubt. Sie kann durch dieses Versprechen nicht beim Grafen bleiben, ebensowenig ist es ihr möglich, nach Heilbronn zurückzukehren, als sei nichts geschehen. In gleicher Weise muß Penthesilea einsehen, daß sie den Peliden nicht über die Satzungen ihres Staates gewinnen kann, zugleich aber ist sie auch unfähig, sich nach Themiscira zurückzuziehen, als habe sich seit ihrem Auszug nichts ereignet. Beide stehen zwischen Gefühl und äußerer Forderung und geraten so in eine Situation der Ausweglosigkeit.

Käthchen vermag nach diesem Versprechen, das ihr den Boden ihrer individuellen Bestimmung entzieht, nichts mehr zu fühlen und zu denken. Sie fällt in Ohnmacht. Das Erwachen Käthchens zeigt Übereinstimmungen mit dem Erwachen Alkmenens am Schluß des „Amphitryon". Beide blicken auf, da sie liebevoll bei ihrem Namen gerufen werden, und aller Schmerz, alle Ratlosigkeit, all das Hilflose und Unaussprechliche, das ihre Seelen bewegt, verströmt in dem schwebend bewegten „Ach!", das kein Wort ist, sondern eine gesprochene Gebärde. Kleist läßt mit diesem „Ach!" das Rätselhafte und Unsagbare der menschlichen Seele transparent werden und zugleich unangetastet, die ganze Seele klingt an in dieser Wortgebärde, die alles und nichts verrät.

Beim Prinzen von Homburg wird die Ohnmacht am Schluß durch die für ihn jähe Veränderung der Situation hervorgerufen. Er war ganz auf das Ende aller seiner Träume eingestellt gewesen. Nun stürzt die plötzliche Erfüllung so gewaltsam auf ihn ein, daß sein Bewußtsein versagt. Er sinkt in Ohnmacht.

Hier kann wieder eine Parallele gezogen werden zur Trauungsszene am Schluß des „Käthchen von Heilbronn". Käthchen soll Zeugin des Vorganges sein, der ihre Traumverheißung endgültig zunichte macht und erlebt plötzlich die Erfüllung, die sie so fassungslos macht, daß „sie sinkt".

An diesen Beispielen zeigen sich die mannigfachen Wechselbeziehungen, die zwischen den einzelnen Dramen Kleists bestehen. Sie zeigen die eigentümlich ähnliche geistig-seelische Struktur der kleistischen Helden. Zugleich wird deutlich, daß Kleist seltsam feststehende Vorstellungen von bestimmten Vorgängen hatte, die ihn verwandte Situationen in verschiedenen Stücken ganz ähnlich schildern lassen. Das geht zum Teil bis in fast gleichen Wortlaut. So ruft Alkmene, ehe sie in Amphitryons Arme sinkt: „Schützt mich, ihr Himmlischen!" (III, 11, S. 218). Fast wörtlich gleich sind Käthchens Worte in der Schlußszene, ehe sie sinkt: „Schütze mich Gott und alle Heiligen!" (V, 14, S. 449). Ebenso deutlich ist die obengenannte Ähnlichkeit in den Worten von Gertrude und Prothoe in den Ohnmachtsszenen der „Familie Schroffenstein" und der „Penthesilea". Man kann von bestimmten formelhaften Bildern sprechen, die Kleist an entsprechenden Stellen seiner Dramen immer wieder verwendet.

Hierher gehört auch das Motiv der Bekränzung, das sich vom Erstlingsdrama bis hin zum „Prinz Friedrich von Homburg" verfolgen läßt und auf das schon Ottokar Fischer in seinen „Mimischen Studien zu Heinrich von Kleist" (Euphorion 15, 1908) hingewiesen hat.

Die Liebende kränzt den Geliebten zum Zeichen seines Auserwähltseins. Sehr ähnlich sind trotz aller äußeren Unterschiede die Bekränzungsszenen der „Familie Schroffenstein" und der „Penthesilea". In der „Familie Schroffenstein" ist es ein einfaches idyllisches Bild, ein Spiel zwischen zwei jungen Menschen. Der Kranz aus schlichten Feldblumen soll dem Geliebten sagen, daß er der Erwählte sei. In der „Penthesilea" ist es ein weit großartigeres und erregenderes Bild. Zwar ist die Bekränzung auch hier idyllisches Spiel, zugleich aber von tiefster symbolischer Bedeutung. Die vermeintliche Siegerin umschlingt den überwunden geglaubten Geliebten mit Rosenkränzen, er ist ihr nach einem ihrer beider Liebe fremden und feindlichen Gesetz unterworfen. In beiden Fällen gehört das Bekränzen zur Idylle, beide Szenen sind Inseln der Liebe und Ruhe in einem düsteren und unaufhaltsamen Geschehen. Auch hier lassen sich wieder Gleichklänge in dem die Pantomime begleitenden und umschreibenden Wortlaut nachweisen. Agnes vergleicht Ottokars Antlitz mit einem „wilden Morgengewitter" (II, 1, S. 75). Penthesilea nennt Achills Antlitz „gewitterdunkel", während das Wort vom „jungen Tag" (15. Auftritt, S. 330) wieder an das „Morgen" in dem Vergleichskompositum bei Agnes erinnert. Agnes vergleicht Ottokar mit einem „jungen Rosse", das zuletzt doch heimkehrt zu dem Stall, der es ernährt. Ebenso versichert Achill Penthesilea, daß er ihr immer wiederkehren würde, „wie junge Rosse zu dem Duft der Krippe, die ihr Leben nährt" (S. 331). Agnes bittet den Geliebten, sich niederzusetzen, damit sie sehe, wie der Kranz ihm steht. Ebenso bittet Penthesilea den Geliebten, sich ihr zu Füßen zu legen, und da sie ihn mit Kränzen umwunden hat, ruft sie verzückt der

Freundin zu: „Wie der zerfloßne Rosenglanz ihm steht!" (S. 330). Agnes und Ottokar gestehen, einander unbegreiflich zu sein, ebenso nennt Achill Penthesilea „Unbegreifliche" und fragt sie nach ihrem Namen, wie Ottokar Agnes.

Im „Prinz Friedrich von Homburg" handelt es sich nicht mehr um einen Kranz aus einfachen Bergblumen, ein schlichtes Zeichen der Liebesgunst, auch nicht um einen Kranz aus brennenden Rosen, dem Symbol der Leidenschaft und Liebeserfüllung. Hier ist der Kranz zum Lorbeer geworden, ein Zeichen für Ruhm und Sieg, das die Liebe erst erringen soll, eine Verheißung am Anfang und überwältigende Wirklichkeit am Schluß. Zwar wird der Kranz auch hier von der Geliebten überreicht, aber er ist nicht von ihr gewunden, sondern vom Empfänger selbst, ein unbewußt geschaffenes Symbol für einen Anspruch, der, zunächst tief im Unterbewußtsein keimend, durch die Verheißung des kurfürstlichen Spiels, nach der Bestätigung durch das Traumpfand zu bewußtem Streben nach Sieg, Ruhm und Liebe wird. Hier wird die Bekränzung zur feierlich-öffentlichen Handlung, die ebenso Pantomime ist, wie alles, was sich um den Kranz begibt, vom unbewußten Winden durch den Träumenden über das Spiel des Kurfürsten bis hin zur wirklichen Bekränzung am Schluß, die liebende Gebärde der Prinzessin und die Ohnmacht des Prinzen. Mit dem Kranz wird am Schluß stumm vollzogen, was die Pantomime des Anfangs vorausgeahnt hatte. Der Kranz ist das Siegeszeichen, um ihn ranken sich die Wünsche und Gedanken Homburgs, er steht am Beginn und am Schluß des Stückes.

Kleist gibt in seinen Dramen immer wieder zur Verdeutlichung unbestimmbarer, kaum ahnbarer innerer Vorgänge als Szenenanweisung die Vorschrift des Errötens und Erblassens. Diese sublimste Art emotionaler Äußerung ist selbst für den idealsten, sich mit seiner Rolle so weit wie möglich identifizierenden Schauspieler eine Überforderung. Eine solche Vorstellung gehört in den Bereich des Epischen, als konkrete dramatische Szenenanweisung ist sie nicht zu verwirklichen. Ohne Zweifel ist das Erröten und Erblassen unter dem Begriff der Gebärde zu fassen, und es bleibt dem mehr oder weniger großen Einfühlungsvermögen des Schauspielers überlassen, diese kaum faßbare Gebärde in ihrer ganzen Bedeutung wirksam werden zu lassen.

Die Anweisungen Kleists, die sich auf Veränderungen der Gesichtsfarbe beziehen, haben eine große Variationsbreite. Neben der einfachen Angabe: „Der Prinz errötet" (Homburg, I, 2, S. 535) oder „Natalie erblaßt" (IV, 3, S. 577) finden sich Anweisungen wie: „hochrot" (Käthchen, I, 2, S. 379), „glutrot" (Käthchen, I, 2, S. 383), „glühend" (Penthesilea, 20. Auftritt, S. 346), „mit plötzlich aufflammendem Gesicht" (Penthesilea, 9. Auftritt, S. 312), „das Blut schießt ihm ins Gesicht" (Penthesilea, 21. Auftritt, S. 349) oder „leichenbleich" (Käthchen, I, 2, S. 376), „bleich und verstört" (Homburg, II, 4, S. 551), „mit einer fliegenden Blässe" (Guiskard, 9. Auftritt, S. 151 und Penthesilea, 20. Auftritt, S. 345). Nur an wenigen Stellen ist das Erröten von Kleist ausdrücklich motiviert worden, etwa im „Käthchen" (V, 12, S. 446) wird Käthchen bei den

Liebesworten des Grafen „schamrot" oder (V, 1, S. 437) antwortet der Graf dem Kaiser „mit dem Erröten des Unwillens".

Das Erröten und Erblassen kann durch Gedanken und Erinnerungen hervorgerufen werden. So flammt Penthesileas Antlitz auf, „da sie die Rosenkränze in der Kinder Händen erblickt", weil der Gedanke an das ersehnte Siegesfest ihre „erzwungene Fassung" jäh zerstört. Die Veränderung der Gesichtsfarbe kann aber auch Ausdruck sein für ein inneres Haben und Nicht-aussprechen-können. Wenn Käthchen vor dem Femgericht auf die Frage, warum sie dem Grafen überallhin folge, den Ritter „hochrot" fragt: „Das soll ich hier vor diesen Männern sagen?" (I, 2, S. 379), so bedeutet das nicht, daß sie ihr Geheimnis sagen könnte, wenn sie es wollte, denn wenig später antwortet sie der Wahrheit gemäß: „. . . ich weiß es nicht" (S. 380), aber es ist der Ausdruck dafür, daß sie das Geheimnis tief in ihrem Unterbewußtsein besitzt und es nur wachend nicht aussagen kann. Wenn der Mensch sich in einem Grenzzustand von Unterbewußtsein und Bewußtsein befindet, wenn etwas aus dem Unterbewußtsein heraufdringt in die Sphäre des Bewußtseins und sein Leben verändert, errötet oder erblaßt er. Nataliens Erblassen (Homburg, IV, 3, S. 557), nachdem der Prinz die Botschaft des Kurfürsten gelesen hat, ist Ausdruck für ein instinktives Erfassen der Gefahr, die in der Klausel des Herrschers liegt. Die Angst um den Prinzen, um sein Leben und um seine Entscheidung, die ihn ihr entweder entreißt oder aber ihn ehrlos macht, steigt ahnungsvoll auf, und das Gefühl des Bedrohtseins läßt sie erblassen, noch ehe ihr Bewußtsein die Zusammenhänge erfaßt hat.

Zum Schluß wäre hier noch eine Art von Pantomime anzuführen, die eigentlich in den Bereich des Epischen gehört. Es ist dies die Erscheinung, daß ein in der Vergangenheit liegender pantomimischer Vorgang von einer Person, die ihn beobachtet hat, oder vom Handelnden selbst wiedererzählt wird und die daher erzählte Pantomime genannt werden mag. Das einleuchtendste Beispiel hierfür ist die von Theobald Friedeborn vor dem Femgericht erzählte erste Begegnung zwischen Käthchen und dem Grafen. Alles, was Käthchen hier tat, war Pantomime, freilich nur vor dem geistigen Auge erlebbare, erzählte, nachzuvollziehende Pantomime, keine real gespielte. Auch in dieser erzählten Pantomime tritt das Rätselhafte, dem Betroffenen selbst nicht Bewußte in Erscheinung, das in der auf der Bühne verwirklichten Pantomime die aus ihrer Mitte heraus lebenden Hauptgestalten von ihrer Umgebung abgrenzt, ihr Anderssein in befremdender Weise kundtut. Käthchen, bei der Erscheinung des Ritters bis ins Innerste getroffen, ohne selbst zu wissen warum, läßt Tablett und Geschirr fallen und stürzt vor ihm nieder. Kleist umschreibt ihre Mimik und ihre Gebärden mit Bildern religiöser Verehrung. Sie faßt sich beim Anblick des Grafen „wie wenn Gott der Herr aus Wolken" erschienen wäre, sie erbleicht, verschränkt die Hände „wie zur Anbetung", sie stürzt wie vom „Blitz niedergeschmettert" vor ihn, „den Boden mit Brust und Scheitel küssend" (I, 1, S. 372). Vom Vater aufgehoben, schlingt sie den Arm um ihn, weil sie wieder niederzusinken droht und richtet das flammende Antlitz auf den Fremden, „als ob sie

eine Erscheinung hätte". Der Sturz auf das Pflaster „mit aufgehobenen Händen" beschließt die Pantomime. Alles dies vollzieht sich von Käthchen aus ganz wortlos. Auf die Umstehenden muß dieses Gebaren rätselhaft wirken, das Mädchen muß ihnen „sinnberaubt" erscheinen. Hier ist das Innere Käthchens, selbst ihr — um wieviel mehr den anderen — verborgen, rein pantomimisch ausgesagt. Worte können hier gar nichts ausrichten, denn Käthchen kann von dem tief in ihrem Unterbewußtsein Ruhenden nichts berichten, weil sie es zwar hat und aus der Wahrheit dieses Habens heraus lebt, aber nicht kennt. Sie handelt nicht bewußt, sondern es handelt gleichsam aus ihr. Sie vollzieht unbewußt durch Mienen, Blicke und Gebärden die Bewegungen ihres Inneren äußerlich nach. Dieses Ereignis, das ihr bisheriges Leben jäh verändert, trifft sie mit der plötzlichen Erhellung eines Blitzes. Kleist liebt dieses Bild der Naturgewalt, in dem all das Jähe, Sekundenschnelle und Blendende solcher Augenblicke versinnbildlicht erscheint. Ebenso schildert Penthesilea dem Geliebten (16. Auftritt, S. 340), wie sein erster Anblick auf sie gewirkt habe: „Geblendet stand ich, als du jetzt entwichen, von der Erscheinung da — wie wenn zur Nachtzeit der Blitz vor einen Wandrer fällt . . ." Hier wird der Blitz noch um einen Grad verschärft dadurch, daß er gegen die Dunkelheit der Nacht gesetzt wird.

Nicht nur in der erzählten Pantomime finden wir diesen Vergleich. Auch in direkter Szenenanweisung gibt Kleist dieses einprägsame Bild. Im „Prinz Friedrich von Homburg" steht der Prinz, nachdem er Natalie den Handschuh gereicht hat, „einen Augenblick wie vom Blitz getroffen da" (I, 5, S. 545). Hier ist es kein erzähltes Gleichnis, sondern eine aufs schärfste komprimierte Anweisung dafür, wie sich Kleist das Getroffensein Homburgs nach der Bestätigung durch den Handschuh gedacht hat.

Bei Käthchen ist das Niedergeschmettertsein eine wehrlose Unterwerfung unter ihre im Wachbewußtsein nicht aussagbare Bestimmung, aus deren Wahrheit heraus sie allein fortan leben muß. In all dem, was sie in diesem ersten Augenblick tut, zeigt sich der Grundzug ihres mädchenhaften Wesens, die Demut. Kleist sagt in dieser erzählten Pantomime die tiefe Beziehung aus, die zwischen Käthchen und dem Grafen besteht, zugleich aber liegt der Schleier des Schweigens auf diesen Vorgängen, die erst später, in der Holunderbaumszene, da der Graf die Wahrheit aus Käthchens Traumbewußtsein herausfragt, geklärt werden. Die unbedingte und unbeirrbare Zugehörigkeit Käthchens zum Ritter vom Strahl wird in dieser erzählten Pantomime durch Gebärden und Bewegungen wortlos deutlich gemacht.

Der kleistische Mensch befindet sich in der Situation des Nicht-sagen-könnens, die die Situation des modernen Menschen überhaupt ist. Das sichert Kleists Stücken eine erstaunliche Aktualität. Die Pantomime ist das Mittel, die Seelenvorgänge transparent zu machen, die sich dem Bewußtsein entziehen. An der Grenze des Sagbaren nimmt sie die Funktion des Wortes auf, das Bild des Menschen abrundend, seine Ganzheit zeigend, zu der die „Sprache und das Unaussprechliche" in gleicher Weise gehören.

DAS PORTRÄT

AGNE BEIJER

Redigiert von Margret Dietrich (Wien)

Der Doyen der skandinavischen Theaterwissenschaft wurde am 24. Dezember 1886 in Stockholm geboren und erhielt die Vornamen Agne Gottreich Christopher. 1907 bezog Beijer die Universität und schloß seine Studien 1920 mit dem phil. licenciat in Uppsala ab. Anschließend war er zwei Jahre lang an der kgl. Bibliothek in Stockholm tätig und leitete zugleich die Wiederherstellung des alten, 1766 erbauten Drottningholmer Schloßtheaters. Damals begründete er auch das dort befindliche Theatermuseum. Viele Jahre lang war Agne Beijer als Mitarbeiter für Theaterkritik an der Handels- und Sjöfarts-Zeitung (Göteborg) und am Stockholmer Dagblad tätig. 1941 habilitierte er sich an der Stockholmer Hochschule. 1942 verlieh ihm die Universität Uppsala den Doktor h. c. und 1946 erhielt Beijer eine Professur ad personam für Theatergeschichte an der Universität in Stockholm.

Die wissenschaftlichen Arbeiten Professor Beijers knüpfen in erster Linie an das Theater auf Drottningholm an. Dieses barocke Theater mit seiner ursprünglichen Maschinerie und seinen ca. 30 authentischen, vollständig erhaltenen Dekorationen, das seit dem 18. Jahrhundert ganz unverändert blieb, stand im Mittelpunkt der Forschungen Beijers, die sich von diesem Zentralpunkt aus der gesamten europäischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts zuwandte und speziell die engen Beziehungen der schwedischen Bühne zum französischen und deutschen Theater untersuchte. Professor Beijer setzte sich dafür ein, daß die Drottningholmer Bühne, die sehr gut erhalten ist, wieder funktionsfähig gemacht wurde, und daß auf ihr Vorstellungen alter Werke, besonders alter Opern, im Stil des 18. Jahrhunderts mit den alten Kulissen stattfinden. Es geht ein großer Zauber von diesen Vorstellungen aus: Drottningholm ist das einzige Theater Europas, in dem das 18. Jahrhundert mit seiner eigenartigen Theaterkultur und Musik noch ganz lebendig ist. Dem Theatermuseum zu Drottningholm, das dem Besucher reiche Schätze alter Theaterdokumente bietet, wurde später in Stockholm eine Bibliothek und ein Bildarchiv angegliedert. Den Kern dieses Museums bilden die dort deponierten, von Nicodemus und Carl Gustav Tessin aus dem 17. und 18. Jahrhundert gesammelten Bestände der „Sammlung Tessin" aus dem Besitz des Nationalmuseums; die international theatergeschichtliche Bedeutung dieses Museums wetteifert mit der des Schloßtheaters. Diese Sammlungen sind später durch reichhaltige Materialien erweitert worden, die bis in die moderne Zeit hinein das schwedische Theater veranschaulichen: Tausende von Schau-

spielerporträts, archivalische Dokumente und ca. 5000 Originalskizzen zu Kostümen, Dekorationen usw. All diese Bestände betreut Prof. Beijer durch seine wissenschaftliche Arbeit.

Die publikatorische Tätigkeit Prof. Beijers galt vor allem der schwedischen und der allgemeinen europäischen Theatergeschichte. Er widmete weitgehende Studien der Ausgabe vom „Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes" („Recueil Fossard"), einem bedeutenden Beitrag zur Geschichte der Comédie italienne, den er 1928 zusammen mit P. L. Duchartre erscheinen ließ. Im Prachtwerk „Die Schloßtheater auf Drottningholm und Gripsholm" (Slottsteatrarna pa Drottningholm och Gripsholm) hat Beijer einen bewundernswerten Überblick über das Barocktheater und dessen Bedeutung für das schwedische Theater des 18. Jahrhunderts geliefert. In seiner Lehr- und Forschungstätigkeit konnte er sich nicht nur auf die von ihm begründete Bibliothek des Drottningholmer Theaters stützen (die heute ca. 25.000 Bände umfaßt und in der gesamten Fachwelt hohes Ansehen genießt), sondern seine zahlreichen Forschungsreisen ins Ausland vermittelten ihm die Unterlagen für seine europäisch vergleichenden Aspekte auf dem Gebiete der Theaterforschung.

1954 publizierte Prof. Beijer eine Auswahl seiner zwischen 1925 und 1949 geschriebenen Theaterrezensionen, die ihn als einen feinfühligen und wissenden Kenner auch des modernen Sprech- und Operntheaters erweisen. Zuletzt erschien — in Zusammenarbeit mit Elias Wessén — im Jahre 1955 seine Ausgabe des „Herkules am Scheidewege" (Spel om Herculis Wägewal), einer dramatischen Szene von Stiernhielm, dem schwedischen Dichter des 17. Jahrhunderts. In der Einleitung zu dieser Ausgabe behandelt Prof. Beijer die Entwicklung des schwedischen Theaters im 17. Jahrhundert und brachte dabei viel neues Material zur Geschichte des deutschen Theaters in Schweden zutage.

Agne Beijer vertritt in einer Reihe internationaler Institutionen, insbesondere in der „Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale" die skandinavischen Belange. Er wurde oft in den letzten Jahren zu Gastvorlesungen eingeladen, so nach Wien, Paris und Berlin. Er gilt in ganz Europa als eine der vornehmsten und kenntnisreichsten Forscherpersönlichkeiten im Bereich der Theaterwissenschaft.

DIE BIBLIOTHEK UND DAS ARCHIV DES BURGTHEATERS

Von Konrad Schrögendorfer (Wien)

Die Bibliothek des Burgtheaters ist die umfangreichste Bibliothek eines Theaters in Europa. Ihre Bestände erstrecken sich weit bis vor die Gründung des Nationaltheaters (1776), bis zum französischen Burgtheater, sie umfassen alle Arten von theaterhistorischen Materialien, von denen ein großer Teil nun in Form eines Archives der Bibliothek angeschlossen wird.

Die Zusammensetzung der Bibliotheks- und Archivbestände läßt das seit der Gründung des Burgtheaters einsetzende Bestreben erkennen, in Dramendrucken, Bildmaterial, Schriftstücken etc. ein möglichst lückenloses Bild von Geschichte und Bedeutung dieses Kunstinstitutes zu geben. Es wurde seit jeher nicht nur Dokumentationsmaterial zur Geschichte des Burgtheaters selbst gesammelt, sondern zum gesamteuropäischen Theater, was nur natürlich ist, da ein Theater, das an der Spitze der europäischen Bühnen steht, sich von der gesamten europäischen Theaterentwicklung in Vergangenheit und Gegenwart Rechenschaft ablegen muß. Die Bestände waren für die einzelnen Direktionsepochen zugleich Archiv theaterhistorisch wichtiger Materialien, andererseits waren sie Fachbibliothek für eine geistig weitblickende Dramaturgie.

Die Übersiedlung vom Ronacher ins neue alte Haus am Ring brachte es mit sich, daß die Direktion, indem sie die historische und repräsentative Bedeutung der Bestände, sowie ihren Wert für die dramaturgische und wissenschaftliche Tätigkeit klar erkannte, eine Reorganisation der Bibliothek und des Archivs in Angriff nahm, die Bestände aus den kleinen Räumen im rechten Seitenflügel des Theatergebäudes am Ring fortschaffen ließ und hierfür große, schöne und repräsentative Räumlichkeiten im Hanuschhof zur Verfügung stellte, wo begonnen wurde, das Material zu sichten und Bibliothek wie Archiv neu zu organisieren.

In Paranthese sei hier noch erwähnt, daß, abgesehen von den eigentlichen Bibliotheks- und Archivbeständen, seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts genaueste handgeschriebene statistische Aufzeichnungen des Repertoires, der Besetzungen in Form von Rollen- und Beschäftigungslisten der einzelnen Schauspieler vorhanden sind, die ununterbrochen um die neuen Inszenierungen ergänzt werden, so daß also seit diesen frühen Zeiten lückenlose Aufzeichnungen für die wissenschaftliche Forschung vorhanden sind.

Nachfolgende Zeilen über die Bestände, wie sie reorganisiert, neugegliedert, neusigniert mit einer Autoren- und Titelkartei dem Publikum nach Abschluß der Arbeiten vollständig zur Verfügung stehen werden.

DIE BIBLIOTHEK

I. Die Dramenbibliothek:

a) Bibliothek der am Burgtheater gespielten Stücke;

b) Bibliothek der am Burgtheater nicht gespielten Stücke;

c) Manuskriptbibliothek.

II. Theatergeschichtliche und theaterwissenschaftliche Bibliothek:

a) Nachschlagewerke;
b) Theatergeschichtliche Werke;
c) Dramaturgische Werke;
d) Künstlerbiographien;
e) Theatermonographien;
f) Werke über Theaterrecht;
g) Diverse Werke über verschiedenste Gebiete des kulturellen Lebens.

DAS ARCHIV

I. Handschriftenarchiv:

a) Allgemeine Korrespondenz;
b) Schauspielerverträge;
c) Manuskriptkorrespondenz;
d) Rollenhefte;
e) Regiebücher;
f) Szenerien.

II. Zeitschriftenarchiv.

III. Zeitungskritikenarchiv.

IV. Programmzettelarchiv.

V. Theaterplakatarchiv:

a) Plakate des Burgtheaters;
b) Plakate des österreichischen Theaters;
c) Plakate des deutschen Theaters.

VI. Bildarchiv:

a) Sticharchiv;
b) Photoarchiv;
c) Archiv von Originalentwürfen.

Die Reorganisation von Bibliothek und Archiv des Burgtheaters zielt in Aufbau und einer auf das moderne praktische Theater gerichteten Funktion darauf ab:

a) das von der Österreichischen Nationalbibliothek nicht übernommene Material zur Geschichte des Burgtheaters zu einer repräsentativen Dokumentation der berühmten Geschichte dieses Institutes zusammenzufassen,

b) das gegenwärtige Leben unseres Staatstheaters in vollständiger Dokumentation durch Bild-, Text- und statistisches Material zu erfassen,

c) dem praktischen Theaterbetrieb alles wissenswerte künstlerische und wissenschaftliche Material zur Verfügung zu stellen,

d) als zentrale Sammelstelle das das Theater der Gegenwart betreffende Material, das keiner anderen Theaterbibliothek zugänglich ist, oder für deren spezielle Verarbeitung keine andere Bibliothek die auf die Gegenwart des Theaters gerichtete Initiative aufbringen kann — weil wir eben allen anderen Theaterbibliotheken den Vorteil voraus haben, an ein praktisches Theater gekoppelt zu sein — zu sammeln und für das praktische Theater verwertbar zu machen.

Es muß hier besonders darauf hingewiesen werden, daß mit der Reorganisation von Bibliothek und Archiv des Burgtheaters keinerlei Konkurrenzunternehmen zur Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek beabsichtigt wird, was schon aus den ganz anders gearteten Funktionen unserer Arbeit klar hervorgeht. Die Theatersammlung verarbeitet das Material in Arbeitsfunktion und Aufbau nach histori-

schen Gesichtspunkten. Das Theater der Gegenwart betreffend können von ihr wesentliche Faktoren desselben nur unvollkommen erfaßt werden. Als Beispiel sei das Bühnenvertriebswesen genannt mit seiner Bedeutung in theoretischer und praktischer Hinsicht für das jeweilige Theater der Gegenwart. Ungedruckte Vertriebsexemplare neuer Stücke, in welchen Texten sich die Gegenwart eines Theaters zur Gänze manifestiert, sind handelsrechtlich nur den Theatern zugänglich und nicht anderen vom Theater unabhängigen Bibliotheken. Unsere Bibliothek jedoch, die die Bibliothek eines Theaters auf breiter, auch der Öffentlichkeit zugänglicher Basis sein soll, ist es möglich, die modernste deutschsprachige Dramatik an Hand von abgezogenen Vertriebsexemplaren textlich vollkommen zu belegen. Da sich durch keine Publikation die deutschsprachige Bühnenvertriebsarbeit zentral und umfassend überblicken läßt, wurden nun von uns von jedem einzelnen Bühnenvertrieb Prospekte angefordert, wodurch ein zentraler Überblick gewonnen ist und wir in der Lage sind, das Beste auf dem theatralischen Markt in unsere Bestände aufzunehmen. Es wird zum ersten Male eine umfassende, für ein öffentliches wissenschaftliches und praktisches Forum zugängliche Einsicht in diese äußerst wichtige Seite der theatralischen Praxis geboten werden können.

Nur eine Bibliothek, deren Aufbau und Arbeitsrichtung auf zentrale Sammlung zur wissenschaftlichen und praktischen Auswertung gegenwärtigen Theatermaterials gerichtet ist, wird die Initiative zu solchen Spezialarbeiten aufbringen können. Eine derartige Sammeltätigkeit ist bedingt durch den Aufbau und den Zweck einer Institution und ferner durch die auf den Zweck gerichtete Initiative und das Verankertsein im praktischen Theater, in welchen Faktoren sich unsere Arbeit grundsätzlich von der der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek unterscheidet.

Die Dramenbibliothek. Sie ist der Kern der alten Burgtheaterbibliothek und reicht bis 1750 zurück. Über 400 gedruckte Stücktexte aus dem 18. Jahrhundert, aus der italienischen und der französischen Zeit des Burgtheaters, sowie Opernlibretti — denn das Burgtheater war in frühester Zeit sowohl Sprechtheater als auch Opern- und Ballettheater — stellen nicht nur einen großen theatergeschichtlichen bibliothekarischen Wert dar, sondern lassen auch deutlich das Profil des ältesten Burgtheaterrepertoires erkennen. Damals konnten ja die Stücke nur in gedruckter Form, oder direkt vom Verfasser in Form eines handgeschriebenen Manuskriptes erworben werden, noch gab es Theaterverlage, die das Theater mit Stücken versorgten.

Diese alten Stücke sollen nun, soweit sie tatsächlich am Burgtheater gegeben wurden und nicht nur für eine Aufführung erwogen wurden, neu gebunden, in die Bibliothek der am Burgtheater gespielten Stücke, eingegliedert werden. So soll an Hand von Texten eine lückenlose Dokumentation des Burgtheaterrepertoires durchgeführt werden, wobei Fehlendes ergänzt wird. Die gegenwärtige moderne Bibliothek der gespielten Stücke umfaßt in ihren Doppelexemplaren zu den einzelnen Stücken Rollenhefte, Souffleurbücher, Regiebücher, Inspizientenbücher, die immer wieder von Fachleuten und Wissenschaftlern zum Studium herangezogen werden. Jedenfalls bildet diese erstgenannte Bibliothek den Grundstock zur Dramenbibliothek. Sie wird laufend um die Texte der neugespielten Stücke ergänzt.

Die Bibliothek der am Burgtheater nicht gespielten Stücke enthält über 9000 Exemplare. Angefangen von ungefähr 1750 sind in ihr alle guten Dramen des internationalen europäischen Repertoires, teils in Übersetzungen, teils in den Originalsprachen vertreten. Eine Reihe von wertvollen Theateralmanachen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schließen sich an die Texte des 18. Jahrhunderts an. Sammelwerke, wie Holteis „Jahrbuch der deutschen Bühnenspiele", Kurländers „Dramatischer Almanach", Schabe's „Neueste Theaterbibliothek", Kotzebues „Almanach dramatischer Spiele", Both's „Bühnenrepertoire des Auslandes" belegen hinlänglich die dramatische Produktion der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Selbstverständlich fehlen unsere Nationalklassiker in Sammelausgaben nicht.

Besonderer Wert wird darauf gelegt, die Dramenbibliothek, was das moderne und modernste Drama betrifft, auszubauen. Verhandlungen mit einzelnen Bühnenverlagen sind schon im Gange, um in der Bibliothek an Hand von Prospekten den Interessierten die gesamte deutsche Verlagstätigkeit zu veranschaulichen, sowie die besten modernsten Dramen, sei es auch nur in Form eines Bühnenmanuskriptes der Bibliothek einzuverleiben.

Desgleichen wird mit Autoren Verbindung aufgenommen werden, deren im Prinzip aufführbare Stücke von der Dramaturgie nicht angenommen werden, um sie in der Bibliothek jedermann zugänglich zu machen. Ein weiteres Bestreben geht dahin, mit ausländischen Verlagen Verbindung aufzunehmen, um wichtige moderne, noch nicht übersetzte ausländische Stücke für Interessenten bereitzustellen. Hier geht die Dramenbibliothek in die Manuskriptbibliothek über. Um noch einmal zu unterstreichen: Die Manuskriptbibliothek ist als Ergänzung der Dramenbibliothek gedacht, sie wird kontinuierlich aufgebaut werden; sie soll nur Manuskripte von noch nicht gespielten inländischen Stücken, die im Prinzip aufführbar sind, sowie Drucke und Manuskripte von schon gespielten ausländischen Stücken, die noch nicht übersetzt und noch nicht für die deutsche Bühne bearbeitet sind, enthalten. Die Manuskripte bzw. Drucke werden von in- bzw. ausländischen Autoren und Verlagen leihweise für eine bestimmte Zeit an die Bibliothek geschickt werden, wo sie zur allgemeinen Einsicht aufliegen. Eine solche Zentralisation von Stücken wird sicherlich allgemeines Interesse erwecken und es ließe sich mancher Nutzen daraus ziehen.

Die vorhandene theatergeschichtliche und theaterwissenschaftliche Bibliothek dokumentiert, wie man sich seitens der Direktion und der Dramaturgie seit der Gründung des Nationaltheaters Mühe gab, alles theatergeschichtlich Interessante, seien es nun Lexika, Darstellungen der geschichtlichen Entwicklung des Theaters nach Ländern und Epochen, theoretische Werke über das Theater, Künstlerbiographien, Theatermonographien, Werke über Theaterrecht usw., der Bibliothek einzuverleiben, um so alles, was die Forschung über das Theater ans Licht bringt, in die dramaturgische Praxis miteinbeziehen zu können. Diese Bibliothek bezieht sich inhaltlich auf das gesamte europäische Theater. Man kann sagen, daß von ungefähr 1770 bis 1920 alle theatergeschichtlich und theatertheoretisch wichtigen Publikationen nahezu vollständig vorhanden sind. Die wichtigsten theatergeschichtlichen und theaterwissenschaftlichen Sammelreihen stehen den Studierenden zur Verfügung, wie etwa: die „Theatergeschichtlichen Forschungen", die Reihe: „Theater und Drama", die „Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte", das „Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung", das „Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft", das „Jahrbuch der Grillparzergesellschaft", um nur die wichtigsten zu nennen. Alle wichtigen Nachschlagewerke des 19. und des 20. Jahrhunderts stehen zur Verfügung. Insgesamt 159 verschiedene Werke. In 50 Bänden dramaturgischer Schriften konserviert sich das theoretische Wissen über das Drama. 161 Biographien geben Auskunft über die berühmtesten Schauspieler, Dichter und Sänger des deutschen Theaters. 93 Monographien behandeln die Geschichte einzelner deutscher Theater. Theaterrechtliche Werke und eine große Anzahl von Bänden über verschiedenste Gebiete des geistigen Lebens runden das Bild ab.

Ab 1920 etwa weist der wissenschaftliche Bibliotheksbestand Lücken auf. Die Gründe liegen einerseits darin, daß die Wiener Nationalbibliothek wertvolles Material übernahm, andrerseits darin, daß die neuaufblühende Disziplin der Theaterwissenschaft eine derartige Fülle von Fachschriften ins Leben rief, so daß man ab diesem Zeitpunkte nicht mehr mit einer vollständigen Ergänzung des theoretischen und historischen Materials rechnen konnte.

Es ist nicht das Ziel einer Theaterbibliothek, auf dem Gebiete der Wissenschaft Vollständigkeit zu beanspruchen. Das Schwergewicht wird auf andere Disziplinen gelegt werden müssen. So ist es zu erklären, daß die Bibliothek ab 1920 praktisch

in dieser Hinsicht nur mehr ganz geringfügig ergänzt wurde. Bis zu diesem Zeitpunkte ist jedoch eine Fülle wertvollster und wichtigster Schriften vorhanden, die für jeden, der das Burgtheater und seine Beziehungen zum gesamteuropäischen Theater studiert, unentbehrlich sind. Die wichtigsten Neuerscheinungen auf wissenschaftlichem Gebiete, das gesamteuropäische Theater betreffend, alle Neuerscheinungen aber, die über das Burgtheater, oder über seine Mitglieder handeln, werden laufend lückenlos ergänzt. An dieser Stelle sei der Bundestheaterverwaltung Dank ausgesprochen, die wertvolle Exemplare neueren Datums aus ihrer Bibliothek in unsere Obhut übergab.

Die Ergänzung der Bibliotheksbestände kann sich nur auf das Allerwichtigste beschränken, die Ergänzung der Archivbestände muß lückenlos erfolgen, damit so eine vollständige Dokumentation der modernsten Burgtheatergeschichte erreicht wird.

Das Archiv gliedert sich in sechs Unterabteilungen: Im Handschriftenarchiv ist die allgemeine Korrespondenz des Burgtheaters ab dem Jahre 1911 mit ungefähr 30.000 Schriftstücken vertreten. Es wird aus dieser Fülle das theatergeschichtlich wichtige Material herausgearbeitet werden, nach Sachgruppen und Personen geordnet und verkartet werden. Die Manuskriptkorrespondenz, also Schriftstücke, die den schriftlichen Verkehr der Dramaturgie mit Autoren und Verlegern dartun, bieten interessanten Einblick in die dramaturgische Praxis. Sie umfaßt bis jetzt 4613 Schriftstücke und soll wie alle Archivmaterialien laufend ergänzt werden. Dramenreferate, die dramaturgische Gutachten über eingesandte Stücke darstellen, sind ein wichtiger Quell zum Studium der nicht aufgeführten dramatischen Literatur. Des weiteren finden sich über 1000 Stück Schauspielerverträge, Rollenhefte von 600 Stücken in etwa 3500 Exemplaren seit den ältesten Zeiten des Burgtheaters; Regiebücher in Originalen und Kopien stellen besondere Wertobjekte dar, und dann schließlich die Vorläufer der Regiebücher, die Szenarien, von denen wir 240 Stück besitzen.

Seit der Gründung des Nationaltheaters wurden die wichtigsten Fachzeitschriften gesammelt. In früher Zeit sowohl österreichische wie auch deutsche Bühnenalmanache, Theaterdrucke und Rezensionen. Aus dem frühen 19. Jahrhundert besitzen wir die „Allgemeine Wiener Zeitung", den „Sammler" und den „Merker" nach Jahrgängen gebunden. Um die Wende des 20. Jahrhunderts die berühmte Kulturzeitschrift „Die österreichische Rundschau", deren Herausgeber, Alfred Frh. v. Berger, war, einer der Burgtheaterdirektoren. Exemplare der Zeitschriften „Deutsche Dramaturgie" und „Theater der Zeit" runden das Bild ab. Es sind Bestrebungen im Gange, die wichtigsten Fachzeitschriften des In- und Auslandes der Bibliothek einzuverleiben, was wissenschaftlich und auch dramaturgisch von größtem Wert ist.

Das Theaterzettelarchiv enthält nach Jahrgängen gebunden die Theaterzettel des Burgtheaters ab 1871, die des Akademietheaters ab 1924.

Des weiteren wird ein österreichisches Theaterplakatarchiv aufgebaut, das systematisch die Tätigkeit der einzelnen österreichischen Bühnen veranschaulicht, und vielleicht einmal bei der Zusammenstellung eines Österreichischen Bühnenspielplanes von Bedeutung sein kann.

Das Zeitungskritikenarchiv, das ungefähr seit dem Jahre 1920 datiert, umfaßt 20.000 Rezensionen über Burgtheateraufführungen.

Einen sehr wichtigen Raum nimmt das Bildarchiv innerhalb der Gesamtbestände ein. 1040 Rollenphotos von Burgtheatermitgliedern sind aus dem Zeitraum von 1850 bis 1920 vorhanden. Ungefähr 4000 Szenen- und Porträtphotos datieren ab dem Jahre 1920 und geben eine nahezu lückenlose Bilddokumentation der Tätigkeit unseres Institutes. Diese werden ergänzt durch an die 3000 Stück Szenen- und Rollenphotos der Wiener Oper.

Neu angelegt wird: eine Sammlung von Autorenporträts, eine Porträtsammlung führender Persönlichkeiten des Burgtheaters und eine Sammlung von szenischen und kostümlichen Originalentwürfen von am Burgtheater aufgeführten Stücken.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Der Reorganisation liegt das Konzept zugrunde, die Dramenbibliothek als den Kern der Bibliothek in alle Richtungen hin auszubauen, die wissenschaftliche Bibliothek um das Allerwichtigste zu ergänzen und die Systematisierung und Neuerwerbung dahingehend auszurichten, daß Bibliothek und Archiv ab nächster Spielzeit lückenlos die Tätigkeit und Bedeutung des Burgtheaters, sowie seiner künstlerischen und führenden Persönlichkeiten dokumentieren und so der Wissenschaft ein vollständiges Bild der Burgtheatergeschichte der Jetztzeit überliefern. Andrerseits muß natürlich darauf Bedacht genommen werden, daß es sich um eine Theaterbibliothek handelt, die nicht nach rein wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufgebaut werden kann, d. h., daß sie soviel als nur irgend möglich für die praktische Dramaturgie verwertbar gemacht werden muß, das heißt, indem sie der Dramaturgie als zentrale Sammelstelle alles Wissenswerten über das moderne Theater dient.

Das Burgtheater ist das erste Theater deutscher Zunge. Seine künstlerische und repräsentative Ausstrahlung geht weit über die Grenzen Europas hinaus. Die Burgtheaterbibliothek kann in ihrer Entwicklung als Gradmesser für den geistigen Weitblick ihrer führenden Persönlichkeiten angesehen werden. Es ist das Verdienst der jetzigen Burgtheaterdirektion, die Reorganisation jenes Teiles im Ganzen der Kunstanstalt in Angriff genommen zu haben, dessen Aufgabe es ist, zu repräsentieren, der Wissenschaft lückenlos Quellenmaterial zu überliefern und der Praxis andrerseits alles Wissenswerte über das vergangene und gegenwärtige Leben des europäischen Theaters zu vermitteln. Es sei der Initiative der Burgtheaterdirektion und dem Entgegenkommen der Bundestheaterverwaltung Dank ausgesprochen.

MITTEILUNG

Auf Anregung des Vorsitzenden der Gesellschaft für Theatergeschichte E. V. Berlin, Dr. Kurt Raeck, bereitet deren Schriftführer, Dr. Herbert A. Frenzel, Berlin-Lichterfelde-West, Freiwaldauer Weg 24, seit einiger Zeit eine Veröffentlichung über „Deutsche Schloßtheater" vor. Das Werk soll durch Text und Bild (Baupläne und photographische Aufnahmen) möglichst alle in und bei Schlössern und Herrenhäusern ganz Deutschlands befindlichen Theater der Vergangenheit und Gegenwart theater- und baugeschichtlich darstellen. Die allgemein bekannten Schloßtheater (Bayreuth, Celle, Gotha, Potsdam, Rheinsberg, Schwetzingen usw.) sollen durch die weniger bekannten ergänzt werden. Angestrebt wird eine Zusammenfassung der soziologisch und formenmäßig umschreibbaren Gattung Schloßtheater (mit Ausnahme der Garten- und Heckentheater). Um den bisher schon festgestellten Schloßtheatern weitere, vor allem auch nicht mehr bestehende oder nur vorübergehend in geeigneten Räumen von Schlössern oder Herrenhäusern vorhanden gewesene Theater zur Seite zu stellen, werden hierdurch die Verwalter von Schlössern und Herrenhäusern, die Eigentümer von einschlägigem Material in Museen, Bibliotheken und Archiven, die Verfasser thematisch zugehöriger Publikationen gebeten, auf in Frage kommende Objekte, Fundquellen und etwa schon angestellte Forschungen aufmerksam zu machen und gegebenenfalls ihre Unterstützung oder Mitarbeit bei dem Schriftführer der Gesellschaft für Theatergeschichte anzubieten.

SCHATZTRUHE

EIN HOCHZEITSTAFELSCHAUSPIEL DES 15. JAHRHUNDERTS

(Mailand 1488)

Beschrieben in: Stephan Arteaga's, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Padua, „Geschichte der italiänischen Oper . . .", übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Johann Nicolaus Forkel, Doktor der Philosophie und Musikdirektor zu Göttingen, Leipzig 1789[1]*). Mitgeteilt von Margret Dietrich.*

„Das eben erwähnte Schauspiel wurde von Bergonzo Botta, einem Edelmann aus Tortona, gegen das Ende des 14. Jahrhunderts[2]), bey Gelegenheit der Vermählungsfeyer des Galeazzo, Herzogs zu Mayland, mit Isabella von Arragonien, gegeben. Der Geschichtsschreiber Tristano Calco („In Nuptiis Ducum Mediolanensium", welches Werk als ein Anhang hinter dem 22sten Buch seiner Geschichte befindlich ist), redet weitläuftig davon, aus welchem ich bloß diejenigen Umstände nehmen werde, welche ich sowohl zum Unterricht als zum Vergnügen der Leser am zweckmäßigsten finde.

In der Mitte eines prächtigen Saals, mit einer herrlichen Gallerie umgeben, auf welcher eine große Menge verschiedener Instrumentalisten vertheilt waren, sah man eine große Tafel, aber ohne irgend eine Art von Zubereitung. Sobald der Herzog und die Herzogin erschienen, nahm das Fest seinen Anfang, und Jason eröffnete die Scene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene unter dem Geräusch einer kriegerischen Sinfonie einherschritten, das berühmte goldene Vlies bey sich führten, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückließen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, das ihre Bewunderung einer so schönen Prinzessin, und des ihre Besitzes so würdigen Prinzen ausdrückte. Hierauf erschien Merkur, welchem drey Quadrillen von Tänzern nachfolgten, und sang eine Art von Recitativ, worin die Erzählung seiner Begebenheit mit dem Apollo, damaligen Hirten des Königs Admet von Thessalien, und die Klugheit enthalten war, mit welcher er diesem das schönste und fetteste Kalb von der ganzen Herde wegstahl, welches er den Neuvermählten zum Geschenk darbot. Nach dem Merkur erschien die Diana, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche unter dem Klang von Waldinstrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub bedeckten Tragbahre einen sehr schönen Hirsch trugen. Indem ihn die Göttin dem Brautpaare zum Geschenk anbot, sagte sie singend, daß dieser Hirsch der in diese Gestalt verwandelte unvorsichtige Actäon sey, welcher sich aber in seinem Unglück noch glücklich zu preisen habe, daß er, nachdem er aufgehört habe, zu leben, für würdig gehalten werde, einer so weisen und liebenswürdigen Braut dargebracht zu werden. Kaum hatte sich die Diana entfernt,

---

[1]) Ital. Ausg.: Stefano Arteaga, „Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano . . ." Venedig 1785.

[2]) Irrtümlich 14. Jh. statt 15. Jh. angegeben. Bei Tristano Caldo ist das Jahr 1488 verzeichnet. Auch die Hochzeit des Jahres 1360 (Gian Galeazzo Visconti, Herzog von Mailand, mit Isabella von Valois) wurde so prunkvoll gefeiert, daß die Kunde davon an viele Höfe Europas drang. Hier handelt es sich aber um Gian Galeazzo Sforza, der 1488 Isabella von Aragonien heiratete.

als das ganze Orchester still schwieg, um den süßen Tönen einer Lyra Raum zu machen, welche unter den Fingern des Orpheus die Herzen der Zuhörer mit Bewunderung und Freude erfüllten. Ich beklagte (sagte der thracische Sänger, indem er mitten in die Versammlung trat) auf den Spitzen des Apennins den zu frühen Tod meiner Eurydice. Das Gerücht benachrichtigte mich von der glücklichen Vereinigung zweyer Geliebten, die so würdig sind, für einander zu leben, und mein Herz, das sich seiner vergangenen Freuden erinnerte, hat bei dieser Gelegenheit zum erstenmale wiederum ein Vergnügen gefühlet. Meine Gesänge haben sich verändert, wie mein Geist sich verändert hat. Ich habe Freude über alle Wesen ausgegossen. Eine Heerde von Vögeln hörte mir zu; ich konnte sie ohne den mindesten Widerstand nehmen, und ich biete sie der liebenswürdigsten Prinzessin auf der Welt, seit Eurydice nicht mehr unter den Lebendigen ist, zum Geschenke dar. Dieser Gesang wurde unversehens durch rauschende Töne unterbrochen. Atalanta und Theseus erschienen auf der Scene, von verschiedenen Jäger-Truppen begleitet, welche mit lebhaften und glänzenden Tänzen eine große Jagd vorstellten, die mit der Erlegung des berühmten Caledonischen Schweins endigte, welches unter wiederholten Triumph-Balletten dem jungen Bräutigam ebenfalls zum Geschenke dargebracht wurde.

Der zweyte Theil des Festes enthielt ein Schauspiel, welches nicht weniger sonderbar war. Von der einen Seite erschien Iris auf einem Wagen, von prächtigen und mannichfaltig gemalten Pfauen gezogen, und von einem Chor mit leichtem durchsichtigen Schleyer bedeckter Nymphen begleitet, welche silberne Becken trugen, die voll der erwähnten Vögel waren. Von der andern Seite sah man Hebe, die Göttin der Jugend, die in kostbaren Flaschen den Nectar brachte, welche sie den Göttern des Olymps einschenkt; ein Chor von arcadischen Schäfern, mit allerley Hülsenfrüchten beladen, nebst der Pomona und dem Vertumnus, welche die wohlschmeckendsten Früchte vertheilten, begleitete sie. Damit einer solchen Pracht nichts fehle, öffnete sich endlich der Fußboden, aus welchem der Schatten des Apicius hervorkam, und singend anzeigte, er sey aus dem Abgrund heraufgestiegen, um die Speisen zu würzen, und das Gastmahl zu verschönern; er wolle den Neuvermählten die von ihm erfundenen Leckerbissen zu kosten geben, wodurch er in den vergangenen Zeiten den Ruhm des feinsten und wollüstigsten Römers erworben habe. Die Geschenke endigten mit einem großen Tanz der See- und aller lombardischen Flußgötter, welche die ausgesuchtesten Fische trugen und bey der Darreichung derselben sinnreiche Tänze von verschiedenem Charakter ausführten.

Hierauf folgte eine andere Art von Drama, welches nicht weniger erfindungsreich war. Orpheus erschien aufs neue und führte den Hymen nebst einer Truppe von Liebesgöttern mit sich. Hinter ihnen waren die Grazien und in der Mitte derselben die eheliche Treue, welche sie der Prinzessin vorstellten und zur beständigen Gesellschafterin anboten. Indem die eheliche Treue redete, kamen die Helena, Medea und Cleopatra hervor, um sie zu unterbrechen; eine jede sang die Verirrungen ihrer Leidenschaft, und die Verführungen der Liebe. Jene erzürnt, daß es diese lasterhaften Frauen wagten, die Reinigkeit dieses Tages mit ihren Erzählungen zu entweihen, gab Befehl, sie zu entfernen, worauf die bereitwilligen Liebesgötter in einem heftigen und lebhaften Tanz über sie herfielen, sie mit brennenden Fackeln verfolgten, und ihre Bänder und Schleyer anzündeten, mit denen sie ihre Köpfe geschmückt hatten. An ihrer Stelle erschienen nunmehr die Lucrezia, Artemisia, Judith, Porcia, Tomyris, Sulpizia und Penelope, und trugen die Krone der Keuschheit in den Händen, welche sie in ihrem Leben erworben hatten. Nachdem sie diese der Prinzessin dargebracht, und einen anständigen und edlen Tanz ausgeführt hatten, kam Bacchus mit vielen Chören von Satyren, Silenen und Aegipanen begleitet, und machte mit einem lebhaften und possierlichen Tanz dem prächtigsten und erstaunenswürdigsten Schauspiele, welches Italien nur je gesehen hat, ein Ende."

BESPRECHUNGEN

FORSCHUNGEN ZUM ANTIKEN THEATER

Von Margret Dietrich (Wien)

(W. Beare, The Roman Stage, Methuen & Co. Ltd., London 1950[1], 1955[2]. 366 S., 16 Ill.)
(B. Hunningher, Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus. In: Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Neue Reihe, Teil 19, 9. Amsterdam 1956. 36 S., 8 Abb.)

W. Beare's Werk ist nun in zweiter Auflage erschienen. Der Autor behandelt hier die italische Bühne der prä-literarischen Epoche, das Entstehen und die Entfaltung des literarischen Dramas in Rom (Komödie und Tragödie) und die Mimusformen, die sich in der Spätzeit der römischen Kultur entwickelt haben. Diesem historischen Überblick, der sich vor allem auch den griechischen Vorbildern und Anregungszentren für den Literarisierungsprozeß des Dramatischen widmet, ist im zweiten Teil des Werkes eine systematisch-phänomenologische Betrachtung der römischen Bühne angeschlossen: die Bedeutung der Prologe wird in bezug auf die Bühnenaufführung untersucht; die Organisation des römischen Theaters, die Sitzplatzanordnung für die Zuschauer, das Publikum in seiner sozialen Struktur werden eingehend beleuchtet. Bühne und Bühnenhaus, Maske und Kostüm des Schauspielers werden an Hand überkommener literarischer und archäologischer Quellen dargestellt. Der römische Ursprung der 5-Akte-Struktur des Dramas sowie Musik und metrische Kunst sind in eigenen Kapiteln behandelt. Den Abschluß des historisch-systematischen Darstellungsteiles der Arbeit bietet ein „Epilog": Das Drama der Kaiser-Zeit.

Den dritten Teil des Buches bilden die Appendices, die in Spezialuntersuchungen das Quellenmaterial zu einzelnen vorher behandelten Punkten ausbreiten und in Form einer reizvollen Zusammenstellung zugleich Quellenkunde, Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftskritik bieten.

Beare's Werk ist ein unumgängliches Handbuch zur Einführung in Geschichte und Wesen des römischen Theaters und Dramas. Es verwischt die wissenschaftlichen Kontroversen nicht und zeigt dennoch einen so klaren und übersichtlichen Duktus der Darstellung, daß das Buch als Standard-Werk für die Studierenden der Theaterwissenschaft betrachtet werden darf. Viele verstreute Spezialuntersuchungen werden hier zusammengefaßt unter dem Generalaspekt: lebendiges Theater im alten Rom. Was Pickard-Cambridge und Webster für die Erforschung und Darstellung des griechischen Theaters unternommen haben — das gelingt Beare in diesem Werk für das römische Theater.

B. Hunningher, dessen Arbeit "The Origin of the Theatre" wir im Heft 3/4, 1956 besprachen, legt nun eine neue, außerordentlich lebendige und wohl fundierte Studie vor, die sich den "Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus" zuwendet.

Hunningher geht hier von praktischen Versuchen und Erwägungen zur Akustik und Optik im attischen Theater des Dionysus Eleuthereus aus. Der Zuschauerraum dieses Theaters ist von einer solchen Größe, daß die natürliche Hörgrenze schon bald nach der Hälfte der Reihen festgestellt werden könne, wenn man in der Orchestra heute Verse oder sonstige Texte spreche. Wie aber war es möglich, fragt Hunningher, daß

die Zuschauer oberhalb dieser natürlichen Hörgrenze den Text verstanden? Gab es technische Lautverstärkungsmittel, die diesem Mangel abhalfen? Wie war es möglich, fragt er, daß die Schauspieler vom Chor optisch scharf unterschieden werden konnten, wenn die Entfernung der letzten Zuschauerreihen etwa 180 bis 240 Fuß weit vom Spielplatz entfernt lagen? Das ist doppelt so weit wie die letzte Zuschauerreihe im Münchener Prinzregenten-Theater von der Bühnenrampe entfernt ist.

Während nun aber Paul Thielscher in seiner Studie über „Die Schallgefäße des antiken Theaters" (= Festschrift für Dornseiff, Leipzig 1953) zur Untersuchung der gleichen Frage sein Hauptaugenmerk auf jene merkwürdigen Schallgefäße richtet, die Vitruv in seinem Architekturwerk beschreibt, streift Hunningher diese reichlich ungeklärten Fragen nur am Rande und sucht nach anderen technischen Mitteln, die die Antike angewendet haben könnte, den Schall zu verstärken und der großen Entfernung optisch gerecht zu werden. Seine praktischen Erwägungen und Erfahrungen stützt er durch eine Reihe von überlieferten Texten der Antike, die sich — auf dem Wege von Aristoteles bis Vitruv — mit akustischen Fragen befaßten. Die in der Antike formulierte Tonwellentheorie (radial geradlinige Ausbreitung des Schalles, Resonanzgesetze) setzt er in Beziehung zur Bauform des Theaters. Größte Bedeutung mißt der Autor der Resonanzfunktion der Szene zu, deren Nichtmehrvorhandensein uns heute falsche Vorstellungen der praktischen Akustik vermittelt. Ja, Hunningher geht so weit, daß er schon für die "Thespian period" eine Holzwand, zumindest etwas höher als der Schauspieler, als Hintergrund ansetzt. Diese Holzwand, meint er, sei genau so wie die Skene, nicht ursprünglich aus Gründen eines ornamentalen Hintergrundes errichtet worden, sondern rein als akustischer Resonanzboden für den Schauspieler und den Chor. Mit einer solchen Hintergrundswand wird praktisch die Tragweite des Tones sehr vergrößert.

Mit der neueren Forschung stimmt Hunningher in der Beurteilung von Maske und Kothurn für die klassische Zeit überein; weder war die Maske in jener Zeit ein technisches Mittel der Tonverstärkung, noch der Kothurn ein solches zur Vergrößerung des Schauspielers. Der Autor schließt sich an Bulles Forschungen an, wenn er für die Zeit des Aischylos ein niederes Holzpodest (10 bis 15 Zoll) annimmt, auf das der Schauspieler steigen konnte und so — vom ganzen Auditorium gesehen — aus dem Chor herausragte. Leider stehen ihm für diese plausible Annahme ebenfalls keine Quellenfunde zur Verfügung. Die weitere Studie Hunninghers gilt dem Schauspieler und seinen Ausdrucksmöglichkeiten bzw. seinen enormen Leistungsfähigkeiten, auch hier speziell auf die optischen und akustischen Gesichtspunkte in bezug auf die Zuschauer gerichtet. Auch Kaffenbergers System („Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie", Diss. Gießen 1911) wird hier von diesen Aspekten aus neu beleuchtet und gedeutet. Hunninghers Studie ist mit der neueren und älteren Literatur gut vertraut; läßt aber, wie diese, manche Frage notgedrungen offen. Seine Hypothesen sind interessant und einsichtig.

„ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO"

Von Heinz Kindermann (Wien)

Bisher 3 Bände erschienen: Volume I: A — BAR, 1.616 Spalten, Volume II: BAS — CAP, 1.744 Spalten, Volume III: CAR — DAF, 1.840 Spalten, Großquart, illustriert, Leinenbände, Casa Editrice Le Maschere, Roma (G. C. Sansoni, Firenze — Roma).

Die von Silvio d'Amico, dem kürzlich verstorbenen bedeutenden italienischen Theaterhistoriker, begründete *„Enciclopedia dello Spettacolo"*, an der viele Theater-

forscher der ganzen Welt mitarbeiten, präsentiert sich schon heute, nach den bisher vorliegenden drei Bänden, als außerordentlich wichtiges Nachschlagewerk, ja als augenblicklich einziges, das lexikalisch das gesamte Welttheater umfaßt. Die 30.000 Stichworte der 10 geplanten Bände sind so ausgewählt, daß sie den vollen Ablauf der bisherigen Welttheatergeschichte von der Antike bis zur Gegenwart umspannen, dabei alle theatralisch hervorgetretenen Völker der Erde berücksichtigen und das Theater von seinen künstlerischen, sozialen, juridischen und ökonomischen Aspekten behandeln. Schauspielwelt und Opernwelt werden in gleicher Weise herangezogen. Besonderes Gewicht wird dabei auf die Geschichte der einzelnen Gattungen des Schauspiels, der Oper, der Operette, des Tanzes, des Balletts, aber auch des Varietés, der Revue usw. gelegt. Darüber hinaus ist aber auch der Gestaltungsraum des Kinos und Filmes, des Fernsehwesens und des Zirkus miteinbezogen. „Theater" wird also hier im weitesten Sinn verstanden. Personenstichworte und Sachstichworte halten einander die Waage. Im Bereich der Personenstichworte werden Dramatiker, Komponisten, Regisseure, Choreographen, Librettisten, Bühnenbildner, Dirigenten, Kostümbildner, Puppenspieler, Schauspieler, Sänger, Tänzer, Zirkus- und Varietékünstler, Chansoniers, führende Leute des Filmwesens, Mäzene und Impresarios, Komponisten, Regisseure, Choreographen, Librettisten, Bühnenbildner, Dirigenten, bzw. Filmtechniker je nach ihrer Bedeutung ausführlich behandelt. Im Bereich der Sachstichworte geht es um alle Gattungen des theatralischen Spiels, um alle gängigen Rollentypen, um alle Maskentypen, um alle künstlerischen, technischen, juridischen und sozialen Institutionen des Theaters. In zusammenfassenden Übersichtsartikeln werden die einzelnen Nationen und ihre Theatergeschichte behandelt, desgleichen werden alle bedeutsamen Theaterstädte der Erde gesondert in ihrem Anteil an der Welttheatergeschichte charakterisiert.

Das ist wahrhaftig ein Programm, wie es sich umfassender und anspruchsvoller für ein Lexikon nicht denken läßt. Die Skepsis, die den wissenschaftlichen Benützer angesichts solcher Vielseitigkeit erfassen könnte, wird bei genauerem Studium bald zum Schweigen gebracht. Denn wenn natürlich auch das Herkunftsland Italien begreiflicherweise bevorzugt erscheint, muß doch die Objektivität in der Auswahl der Stichworte und die meist sehr präzise Auskunft, die man in den knappen Biographien und Charakterisierungen erhält, lobend hervorgehoben werden. Die bibliographischen Hinweise, mit denen die meisten Artikel abschließen, können natürlich nur Allernotwendigstes anführen. Hier bleiben gerade bei manchen wichtigen Beiträgen noch allerlei Wünsche offen. Aber meist werden doch Werke verzeichnet, die selbst wieder Bibliographien des betreffenden Gebietes enthalten, so daß man von dort aus weiterfindet.

Wie Theaterwissenschaft immer auch von der Bildinterpretation ausgehen muß, so ist die vorliegende Enciclopedia bemüht, das im Text Gesagte in möglichst weitem Maße durch bezeichnende Illustrationen zu belegen. Dies ist gerade auch angesichts der italienischen Sprache des Lexikons erwünscht. Die Lektüre wird dadurch sehr erleichtert. Auswahl, Anordnung und Art der Illustrationen sind so vorzüglich, daß man sagen darf, der illustrative Teil der Enciclopedia, der in den Händen von Elena Povoledo liegt, gehöre mit zum Besten dieses großzügigen Nachschlagewerkes. Denn man hat sich die Mühe genommen, nicht nur die bereits bekannten Bilddokumente heranzuziehen, sondern, wo immer es anging, auch weniger Bekanntes dort darzubieten, wo es aussagefähig war und für das im Text Gesagte beweiskräftig wurde.

Schlagen wir willkürlich irgendwo auf, weil es ja unmöglich wäre, im Rahmen einer kurzen, ersten Besprechung auf Einzelheiten einzugehen, dann fällt uns etwa auf, mit welcher Sorgfalt selbst solch ein Schlagwort wie „Abbonamento" Land für Land behandelt wurde. Hier ersteht eine ganze Geschichte des Theaterabonnementwesens, damit aber ein wichtiges Teilgebiet der Publikumsgeschichte, des Stammpublikums, also der ständigen Wechselwirkung zwischen Publikum und Theater-

leistung vor uns. Vielleicht sind dabei die rein äußerlichen, also die finanziellen Seiten der Frage gegenüber den ideellen zu stark betont worden. Wer aber Anregungen aufzugreifen und auszubauen versteht, wird auch so reich beschenkt werden. Oder man schlage das Stichwort „Acustica" auf — und man wird Einblicke in Wort und Bild erhalten, die aus dem historischen Verlauf vieles Heutige erklären. Aber selbst zunächst unerwartete Stichworte, wie „agnizione" (Erkennungsszene) erweisen sich in ihrer historischen Beleuchtung auch bei so kurzgefaßter Behandlung als fruchtbar. Wie schön, daß da Bildern aus früheren Zeitaltern, die Motive aus antiken Erkennungsszenen festhalten, für Goethes „Iphigenie" etwa die Darstellung im Burgtheater mit Helene Thimig, Fred Liewehr und Albin Skoda (ganzseitig) gegenübergestellt wurde. Es fehlt übrigens auch die komische Erkennungsszene nicht. Auch hier werden moderne Gestaltungen aus Molières „Amphitrion" (Théâtre Marigny, Paris) zur Illustration herangezogen. Besonders ausführliche Darstellung in Wort und Bild erfährt das Stichwort „All'aperto" (Freilichttheater). Hier zeigt sich natürlich — wie schon bei „agnizione" — eine gewisse Schwierigkeit für Benützer aus anderen Nationen. Denn in solchen Fällen — und es sind viele — liegt das entsprechende italienische Wort nicht so nahe, daß man sogleich, d. h. ohne Heranziehung des Wörterbuchs, hinfände. Ebenso geht es mit Rollengeschichten, wenn die italienische Sprache den betreffenden Namen verändert. Die Geschichte der Hamletdarstellung z. B. wird sehr aufschlußreich behandelt und ebenso gut illustriert. Sie muß aber bei „Amleto" gesucht werden. Wir würden uns in Fällen, in denen der Originalname im Italienischen verändert wird, einen Hinweis im Alphabet an der Stelle des Originalnamens wünschen, im vorliegenden Fall also: „Hamlet vide: Amleto." Wie große Dramatiker behandelt werden, kann man etwa am Beispiel Aristophanes sehen. Er wird nicht nur biographisch und werkgeschichtlich erläutert, sondern auch bühnengeschichtlich und dramaturgisch — beides nach wichtigsten Ländern geordnet. Daß Stichworte, wie „Baiadera", „Baker", „Bakst" — um drei ihrem Herkunftsraum und ihren Ausstrahlungen nach völlig disparate zu nennen, die nur der Zufall des Alphabets zusammenführt, angesichts guter Charakterisierung und Illustration sicherlich viele Interessenten finden werden, bedarf sicher keiner weiteren Bekräftigung. Ebenso darf der ausführliche Abschnitt „Ballett" des Interesses vieler Leser gewiß sein. Schlagen wir aber den Artikel Otto Brahm auf, dann finden wir immerhin zwei volle klein gedruckte Spalten über ihn vor. Ebenso wird ein Typenschlagwort wie „Brighella" auf zwei vollen Spalten behandelt. Ein Länderstichwort wie „Canada" aber, das, von Europa her gesehen, zunächst nicht als allzu ergiebig erachtet würde, erhielt zwölf ganze Spalten, ein ähnlich gelagertes Städtestichwort wie „Chicago" zehn Spalten. Das gibt die Maßstäbe für die alten Theaterländer und -städte. China aber sucht man vergeblich unter „Ch", weil es italienisch „Cina" heißt. Hier gilt das oben von den Originalnamen Gesagte. „Cina" erhielt 23 Spalten und eine besonders große Zahl von z. T. farbigen Illustrationen. Der Abschnitt „Costume" schließlich, um auch das noch aus all den vielen hunderten Artikeln der ersten drei Bände herauszugreifen, wird auf fast fünfzig Spalten und mit Hilfe einer besonders großen Zahl von Farbtafeln und Schwarzweißtafeln abgehandelt.

Diese Beispiele mögen genügen. Sie zeigen sicherlich die vielseitige Brauchbarkeit der „Enciclopedia" für den Theaterwissenschafter. Gewiß könnte man hergehen und da und dort kleine Versehen oder Lücken nachweisen. Das ist bei solch einem Unterfangen schon angesichts der vielen Mitarbeiter ebensowenig zu verhindern wie manche Ungleichartigkeit in der Behandlungsweise. Aber das besagt nichts gegenüber dem Umfang und der Reichweite des Unternehmens. Es darf daher herzlich begrüßt werden. Wir werden auch die weiteren Bände jeweils nach Erscheinen an dieser Stelle würdigen.

Anton Bauer, Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien-München, Manutiuspresse, 1956, 266 Seiten und 160 Abbildungen.

Neben dem Burgtheater und der Staatsoper gehört das Theater in der Josefstadt zu den traditionsreichsten und historisch bedeutsamsten Wiener Bühnen. Es war deshalb längst schon nötig, eine ausführliche Geschichte dieses Hauses zu schreiben. Dieser Aufgabe unterzog sich Anton Bauer, einer der verdienstvollsten Chronisten des Wiener Theaters, dem wir auch eine umfassende Geschichte des Theaters an der Wien (1952) und die gesamten Spielpläne der Wiener Oper (1954) verdanken. Leider hat der Forscher das Erscheinen seines neuen Buches nur um wenige Tage überlebt.

Einfache Wiener Bürger, ein Gastwirt und ein Schuhmacher, haben 1788 das Josefstädter Theater im Garten des Gasthauses „Zum goldenen Straussen" erstehen lassen — aus purer Lust an der theatralischen Welt, wie sie in Wien immer schon weiteste Kreise erfüllte. War dieser Anfang schon ein halber Roman — in der weiteren Folge entwickelte sich das Geschick dieses Hauses, das als typisches Vorstadttheater bald diesem, bald jenem Genre diente, oft in dramatischer Ablösung der einzelnen Direktionen. Es sind große Namen, die mit diesem Haus verbunden sind. Und es gibt viele Zeugnisse berühmter Autoren, auf die sich der Geschichtsschreiber des Josefstädter Theaters stützen kann. Erinnern wir nur daran, daß kein anderer als Ferdinand Raimund, der bedeutendste Schauspieler-Dramatiker deutscher Zunge, im Josefstädter Theater seine Laufbahn begann und nach all seinen kontinentalen Erfolgen dort auch wieder — mit der Uraufführung des „Verschwender" — beschloß. Beethoven komponierte seine „Weihe des Hauses" für die Josefstadt und dirigierte auch ihre Erstaufführung. Meisl, Gleich, Hensler und viele andere jener Wiener Volksdramatiker, deren Komödien und Singspiele damals bis nach Finnland hin aufgeführt wurden, ließen ihre Stücke zuerst im Josefstädter Theater spielen, um sie vor diesem unvoreingenommenen und doch so sachkundigen Publikum zu erproben. Nestroy und Holtei gastierten hier. Franz von Suppé, der Schöpfer der Wiener Operette, begann im Theater in der Josefstadt. Marie Geistinger und Josefine Gallmeyer, nachher die Königinnen der frühen Wiener Operette in Europa und Amerika, begannen in den Fünfzigerjahren ihre Laufbahn in der Josefstadt. Anzengrubers Volksstück „Das vierte Gebot" wurde 1877 hier uraufgeführt. Costa, Blasel, Giesrau, diese berühmten Volkstheater-Fachleute vom Ende des 19. Jahrhunderts, gaben über weite Strecken hin diesem Haus das Profil. Die beiden bisher bedeutendsten Epochen aber erlebte die Josefstadt unter Josef Jarno, dem Wegbereiter Strindbergs und Wedekinds, und unter Max Reinhardt, der hier eine Fülle jener Erstaufführungen zustande brachte, die indessen längst in die europäische Theatergeschichte eingingen.

Bauer schildert sehr sachlich. Er geht „episodenweise" vor. Aber diese Episoden runden sich ihm zu ganzen theatralischen Entwicklungsbildern. Sie sind so erzählt, daß sie auch den Theaterfreund ansprechen, aber auch die Forschung kommt sehr auf ihre Rechnung, weil Bauer mit feinem Spürsinn hunderterlei bis dahin noch unerschlossene Quellen erstmalig benützte. Im Anhang aber findet sich — für die Spielplanforschung von großer Bedeutung — ein vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Theater in der Josefstadt und seinen Filialbühnen zur Aufführung gelangten Theaterstücke (1788 bis 1956) in chronologischer Anordnung samt Untertitel, Bezeichnung der Kategorie, des Verfassers und Angabe des Erstaufführungsdatums. Glänzend gewählte und ausgezeichnet in Kupferdruck hergestellte Illustrationen begleiten den Text in so großer Zahl, daß tatsächlich die geschichtliche Darstellung dadurch eine bildmäßige Interpretation erfährt. Die Geschichte der Schauspielkunst im 18., 19. und 20. Jahrhundert sowie die Geschichte des Spielplans in diesen Zeiten wird durch Bauers neues Buch erfreulich bereichert. Der Begriff: „Josefstädter Theater" aber erhält durch diese farbige Chronik seine endgültigen Konturen.

Heinz Kindermann (Wien)

Inhalt, Fortsetzung von Umschlagseite 2

Seite

Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Von Ernst Grube (Berlin). Mit 3 Tafeln 22
Grillparzer und das Problem der tragischen Wirkung. Von Gerhart Rindauer (Wien) 60
Die Bedeutung der Pantomime in den Dramen Heinrich von Kleists. Von Erika Kultermann (Bremen) 70

Das Porträt

Agne Beijer. Redigiert von Margret Dietrich (Wien) 82

Institute — Kongresse — Ausstellungen

Die Bibliothek und das Archiv des Burgtheaters. Von Konrad Schrögendorfer (Wien) 84

Schatztruhe

Ein Hochzeitstafelschauspiel des 15. Jahrhunderts. Mitgeteilt von Margret Dietrich (Wien) 90

Besprechungen

Forschungen zum antiken Theater: W. Beare, The Roman Stage — B. Hunningher, Acoustics and Acting in the Theatre of Dionysus Eleuthereus (M. Dietrich) 92
Enciclopedia dello Spettacolo, Vol. I—III (H. Kindermann) 93
Anton Bauer, Das Theater in der Josefstadt zu Wien (H. Kindermann) 96

DIE MITARBEITER VON HEFT 1

Intendant Boleslav Barlog, Schloßparktheater und Schillertheater Berlin.
Ferdinand Bruckner, Schriftsteller und Dramaturg. Berlin W 15, Bregenzer Straße 7.
Jean Cocteau, Schriftsteller und Regisseur. Paris, 36, Rue Montpensier.
Prof. Franz Theodor Csokor, Präsident des österr. Zentrums des PEN-Clubs. Wien III., Neulinggasse 11.
George Devine, Direktor des Old Vic Theatre. London SW 1, Sloane Square.
Dr. Wolfgang Drews, Theaterkritiker und Dramaturg. München 23, Römerstraße 26/IV.
T. S. Eliot, Schriftsteller und Verleger. London WC 1, 24, Russel Square.
Fritz Hochwälder, Bühnenschriftsteller. Zürich, Höschgasse 59.
Heinz Dietrich Kenter, Schauspieldirektor am Stadttheater Essen. Essen-Ruhr.
Leopold Lindtberg, Oberregisseur am Schauspielhaus Zürich. Zürich 57, Schürbungert 36.
Hofrat Prof. Dr. Ernst Lothar, Regisseur und Schriftsteller. Wien I., Burgtheater.
Dr. Siegfried Melchinger, Theaterkritiker und Schriftsteller. Stuttgart, Turmhaus.
Prof. Oscar Fritz Schuh, Regisseur und Theaterleiter. Theater am Kurfürstendamm, Berlin.
Ministerialrat Dr. Wilhelm Waldstein, Bundesministerium für Unterricht. Wien I., Minoritenplatz 3.
Dr. Ernst Grube, Musealkustos an der Kunstbibliothek in Berlin. Berlin-Charlottenburg, Jehenstraße 2.
Dr. Gerhart Rindauer, Wien IX., Porzellangasse 26.
Dr. Erika Kultermann. Bremen, Parkstraße 96.
Dr. Konrad Schrögendorfer, Archivar des Burgtheaters. Wien I., Hanuschgasse.

INGRID KOHRS

DAS WESEN DES TRAGISCHEN IM DRAMA HEINRICH VON KLEISTS

138 Seiten. 1951. Großaktiv. Broschiert DM 6.60

Im Anschluß an Frickes Interpretation des Kleistischen Gefühls untersucht die Verfasserin das Problem des Tragischen in den beiden Dramen „Penthesilea" und „Prinz von Homburg". Sie stellt der idealistischen Lösungsmöglichkeit der tragischen Situation bei Schiller und der pessimistischen Auffassung Grillparzers eine Bestimmung jenes besonderen seinsmäßigen Paradoxons gegenüber, unter dessen Zeichen die tragischen Helden Kleists ihre Selbstverwirklichung im Untergang vollziehen.

SPRACHFORUM

ZEITSCHRIFT FÜR ANGEWANDTE SPRACHWISSENSCHAFT

zur überfachlichen Erörterung gemeinwichtiger Sprachfragen aller Lebensgebiete

In Verbindung mit Prof. Gerhard Deeters, Prof. Dr. Friedrich Kainz, Prof. Dr. Leo Weisgerber und zahlreichen Fachberatern herausgegeben von Dr. Günther Kandler

Pro Jahrgang 4 Hefte oder 2 Doppelhefte

Preis je Heft S 32.–, DM 4.80

Die Sprachforschung mit ihren zahlreichen Sonderzweigen will mit dieser 1955 begonnenen neuen Zeitschrift auf die Sprachbedürfnisse aller anderen Fachbereiche der Wissenschaft und der Praxis eingehen. Führende Vertreter der verschiedensten Disziplinen tragen ihre Probleme dem großen Kreis der Sprachinteressierten vor.

Aus dem Inhalt der vorliegenden Hefte:

Leo Weisgerber, Das Worten der Welt als sprachliche Aufgabe der Menschheit — Emil Froeschels, Zur Sprachheilkunde (Schwierigkeiten der modernen Logopädie) — Walter Kröber, Das Gespräch als Methode — Johann Knobloch, Grundfragen der Rechtschreibreform — Ernst Locker, Die Verantwortung des „Sprachtechnikers" für unser Weltbild — Peter Brang, Das Problem der Übersetzung in sowjetischer Sicht — Helmut Gipper, Die Farbe als Sprachproblem — Leo Weisgerber, Sprachliche Begegnungen der Völker — Wolfgang Schmidt-Hidding, Die Kultur-Zivilisations-Antithese (Begegnung der Sprachen) — Wilhelm Fucks, Unterschied des Prosastils von Dichtern und anderen Schriftstellern. Ein Beispiel mathematischer Stilanalyse — Peter Martens und Hans-Heinrich Wängler, Zur sprachlichen Bedeutung der Tonhöhe beim Sprechen und Singen — Günther Diehl, Rhetorik in der Schule. Berichte — Rundblick — Bücherschau — Zuschriften

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN